

TAMPEREEN YLIOPISTO

Klaus Elfving

TÄHÄN TYYLIIN – MUOTOKUVAN MUOTOA ETSIMÄSSÄ

Muodon, tyylin ja sisällön käsitteet valokuvassa

Pro gradu –tutkielma
Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

ELFVING, KLAUS: Tähän tyyliin – muotokuvan muotoa etsimässä. Muodon, tyylin ja sisällön käsitteet valokuvassa.

Pro gradu –tutkielma, 101 sivua.

Tiedotusoppi

Lokakuu 2016

Tämä pro gradu -tutkielma tutkii muotokuvaa muodon, tyylin ja sisällön käsitteiden kautta jäsentyneessä taidehistorian perinteessä. Se pyrkii hahmottamaan miten muoto, tyyli ja sisältö näkyvät aineistossa taideteoreettisen keskustelun valossa.

Tutkielman aineisto koostuu kolmesta valokuvasta, jossa esiintyy kolme aiemmin kuvaajalle tuntematonta henkilöä. Muotokuvat on luotu yksittäisten kuvastilanteiden tuloksena, yhdessä kuvien kohteiden kanssa. Aineiston perusjoukoksi on luotu vuosina 2014-2015 yhteensä kaikkiaan 11 kuvaa, joista kolme kuvaa on valittu työhön analyysin kohteeksi.

Tutkielman kohteena ovat siis valokuvat, joista voidaan taideteoreettisen kirjallisuuden luoman ymmärryksen valossa lukea tiettyjä ominaisuuksia ja joiden voidaan näin nähdä tukevan tutkielmassa käytettyjen käsitteiden mukaista tapaa erotella ja tulkita valokuvaa.

Ennen aineiston käsittelyä tutkielma käsittelee valokuvauksen historiaa. Tämän jälkeen työ siirtyy muodon, tyylin ja sisällön käsitteiden historiaan taiteissa ja tätä kautta taidetutkimukseen. Tutkielmassa käsitellään myös visuaalista viestintää ja valtaa.

Aineiston käsittely perustuu laadulliseen analyysiin. Aineiston valokuvia analysoidaan Erwin Panofskyn kuvan tulkinnan kolmeen tasoon perustuvan ikonografisen ja ikonologisen metodin avulla. Tyyli ja muoto voidaan lukea aineistosta kahdella tavalla: ensinnäkin kuvista luettavina ominaisuuksina ja luomisprosessissa tehtyinä valintoina ja toiseksi kuvien ulkopuolelle viittaavina merkityksinä. Sisällön käsite pitää sisällään kaksi edellistä ja esiintyy aineistossa sekä merkityksiä tuottavana, että niitä ilmentävänä määräänä.

Tutkielmasta käy ilmi että muoto, tyyli ja sisältö osana taidehistoriallista jatkumoa ovat seikkoja, jotka muokkaavat kokemustamme valokuvasta ja ohjaavat kuvista tehtäviä tulkintoja. Käsitteiden tuntemus myös avaa kuvien tulkinnan useampaan eri tasoon. Tasot tuovat mielenkiintoisella tavalla esiin kuvan luennan kerrostuneisuuden ja korostavat kulttuurin itsensä monitasoista vaikutusta siinä syntyneisiin esityksiin. Tämä näkyy suorina analogioina, toisten kuvallisten esitysten metaforina ja kulttuurin sisäisten viittausten verkostona.

Asiasanat: taidehistoria, taiteentutkimus, valokuvatutkimus, filosofia, viestintä, valokuva, muotokuva, tyyli, muoto, sisältö, ikonografia, ikonologia

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimusongelma	4
2. Valokuvauksen lyhyt historia.....	9
2.1 Valokuva todellisuuden heijastumana	10
2.2 Valokuva ja aitouden ideologia.....	12
2.3 Valokuva ja kuvallisuus yhteiskunnassa.....	16
2.5 Dokumentti vai taidetta?.....	17
2.6 Muotokuvaus	18
3. Tutkimuksen käsitteistö ja aiempi tutkimus	20
3.1 Kolme keskeistä analyysin välinettä.....	20
3.1.1 Muoto	22
3.1.2 Tyyli	35
3.1.3 Sisältö.....	58
3.2 Käsitte teoriat ja aiempi tutkimus.....	61
4. Tutkimusmenetelmä.....	64
4.1 Ikonografia ja ikonologia.....	64
5. Tutkimusaineisto	68
5.2 Valokuvat tutkimusaineistona	68
6. Aineiston analyysi ja tulokset	71
6.1 Tulokset	72
6.1.1 Esi-ikonografinen taso.....	73
6.1.2 Ikonografinen taso	79
6.1.3 Ikonologinen taso	84
7. Yhteenveto	89
7.1 Paluu tutkimusongelmaan	91
7.2 Pääte l mät	91
8. Lähteet	95

1. Johdanto

Valokuvauksen synnyttämä harrastajien joukko ja ammattikunta on kirjava.

Valokuvataiteen historian kannalta merkittävimpien kuvaajien taustat ovat taas yhtä kirjavaa kuin koko ammattikuntakin (Saraste 1980, 137). Taideopintoja, lääketiedettä, kemiaa – edes lakitieteen tausta ei ole valokuvauksen historiassa mahdoton. Monipuolisuus ja perehtyneisyys ovat valokuvaajalle eduksi. Tuskin millään alalla matka yrittäjästä, työnantajasta työntekijäksi tai freelanceriksi ja takaisin on yhtä lyhyt kuin valokuvauksessa. Useimmat valokuvaajat *haluavat* olla jossain määrin taiteilijoita: onhan valokuvaus nykyisellään mukana esim. taidehallinnossa, apurahoituksen ja virallisten kulttuurin edistämistoimenpiteiden piirissä (em., 132). Nappia painamalla ei kuitenkaan synny taideteosta.

Valokuvaustekniikan kehittyminen on tehnyt kaikista valokuvaajia: useimmilla ihmisillä Suomessa on joko omistuksessaan tai pääsy laitteeseen, jolla on mahdollisuus ottaa korkealaatuisia valokuvia ja monissa tapauksissa myös jakaa niitä välittömästi muille ihmisille. Valokuvauksen teknisyyttä ei varsinkaan enää nykypäivänä ole este, onhan sen perustekniikka ”niin helppo, että periaatteessa sokeakin voi saada aikaan tyydyttäviä kuvia” (em., 132).

Yhteiskuntamme on vaivihkaa läpikameraistunut. Kameroita on joka puolella: kaupoissa, pankkiautomaateilla, kaduilla ja taskuissamme (Seppänen 2014, 20). Kamera on myös verkottunut ja ihmiset julkaisevat kamerakuvia verkossa, verkkokamerat välittävät automaattisesti kuvaa, televisioverkko nojautuu kameroihin ja erilaiset kamerasovellukset muodostavat omia verkkojaan. Kamerasta on tullut osa monimutkaista teknologista systeemiä. Kameran ja ihmisten muodostamien kollektiivien toimijuuden muutokset ovat taas esimerkkejä laajemmasta ilmiöstä: yhteiskunnan medioitumisesta. Medioituminen tarkoittaa esimerkiksi sitä, että tietomme maailman tapahtumista riippuvat lähes yksinomaan tiedotusvälineiden antamasta kuvasta. Käsitemme viittaa myös siihen, että myös ihmistenvälinen kommunikaatio on entistä välittyneempää, medioitunutta. (em., 63-64.)

Puhuessamme valokuvaamisesta käytämme usein verbejä kuten tallentaa, vangita tai ikuistaa. Näin tulemme viitanneeksi ajatukseen, että kameran sisälle piirtyy jonkinlainen

jälki kuvauksen kohteesta. Tuosta jäljestä erinäisten muunnosten jälkeen taas saadaan valokuva: on se sitten analoginen vedos paperilla tai digitaalinen kuva näyttöpäätteellä. (em., 7). Jos kuvattavasta kohteesta taas piirtyy jotain kameran sisälle, ei ole kai ole yhdentekevää, millainen jälki on. Siitä tulee kohteensa esitys, kenties jopa historiallinen artefakti jälkipolville ja merkittävä tallenne ajastaan. ”Läheisten valokuvia ei kanneta lompakossa pelkästään siksi, että ne ovat kuvallisia esityksiä kohteestaan. Valokuvat ovat mukana, koska kohteen läsnäoloa on kapseloitunut niiden materiaaliseen ytimeen” (Seppänen 2014, 10). Näin ajatellen kameraa operoiva kuvaaja tulee saaneeksi näin pelottavankin paljon valtaa: yhtäkkiä sillä, *millä tavalla* kuvattava kohde esitetään ja miten se *näyttäytyy* kuvassa sen katsojalle, on merkittävän suuri rooli.

Tätä valtaa kuvaaja käyttää monin eri tavoin. Suuri osa näistä tavoista on tiedostettua ja niitä toteutetaan tarkoituksensa mukaisesti. Osa on historiasta perittyä: malleja ja aihioita joita toistetaan kuvataiteissa vuosisata toisensa jälkeen. Naturalistinen, luontoa mahdollisimman todenmukaisesti kuvaava taitesuuntaus on maalaustaiteen puolella tästä oiva esimerkki. Kuvaajan todellinen valta piilee kuitenkin niissä tavoissa, joilla hän tulkitsee historiallisia tapoja ja lopulta esittää kohteensa. Asiat joita nimitämme tyyliksi, muodoksi ja sisällöksi ja sisällön merkityksellistäminen ja kokonaisuuksien hallinta ovat näiden tulkintatapojen muotoja.

Taideteoksia on vaikea analysoida ilman estetiikkaa. Estetiikka on taas osa filosofian perinnettä. Filosofian ja yhteiskuntatieteellisen ajattelun yhteys taas on historiallinen tosiasia. (Seppänen 2014, 107.) Tutkielma toimii siis esteettisen, filosofisen ja yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen välimaastossa, jossa käsitteellinen aineiston rajaus on teoreettinen abstraktio, rajallisen ymmärryksen apuväline.

Tämä tutkielma ottaa osaltaan kantaa suomalaisessa valokuvaajakoulutuksessa esiintyvään jännitteeseen, joka jakaa valokuvaa ja sen kanssa työskenteleviä yhtäältä viestinnän ja journalismin ammattilaisuuteen, toisaalta taitelijanuraan tähtääväksi (Suonpää 2011, 31).

Kuvataiteilijakoulutus tähtää perinteisesti taiteilijan ammattiin, valokuvataiteilijakoulutus taas linkitetään esimerkiksi myös journalistiseen tai muuhun kameravälineen avulla tehtyyn työllistymistä tukevaan leipätyöhön, jossa taiteilijuus näyttäytyy vaihtoehtona.

Valokuvataiteilijan identiteetti on lähtökohtaisesti yhtäältä monipuolisempi, mutta toisaalta epämääräisempi kuin kuvataiteilijan. Toisaalta kuvataiteilija-identiteettiin tähtäävässä koulutuksessa valokuvauksen välineellinen hallinta ja tekniikka ovat yleensä toissijaisia, joten valokuvataiteilijoilla on yleensä paremmat edellytykset erityisosaamista vaativien laitteiden käyttöön. (Suonpää 2011, 33.)

Perinteisesti valokuvaa ovat taas tutkineet ja analysoineet lähinnä tutkijat ja kriitikot. Vasta reilun kymmenen vuoden ajan, lähinnä taiteen tohtorin tutkinnon luomisen myötä, valokuvaajasta on tullut yhä useammin tutkija Suomessa. (Pienimäki 2013, 50.)

Tiedostan, että tyyli on käsitteenä tiedotukselliselle tutkimukselle hieman vieras käsite – itse asiassa lähes kaikelle tutkimukselle. Altti Kuusamon (1996, 168) siteeraama amerikkalainen taidehistorioitsija George Kubler (1912–1996) onkin sanonut jo vuonna 1987, että vuoden 1950 jälkeen se osa tutkimusta, jota tyylin käsite on hallinnut, on jatkuvasti supistunut. Toivon, että käsillä olevan tyyppiset tekstit voisivat avata keskustelua tyylin merkityksestä taiteissa ja valokuvauksessa.

Kuten lähdeluettelosta voidaan helposti havaita, tämä työ on toiminut myös aiheeseen johdattavana matkana akateemiseen kirjallisuuteen ja taiteenhistorian ja -filosofian ytimeen. En väitä lukeneeni kaikkia näitä teoksia kannesta kanteen, mutta jokainen viite on silti tarkoituksenmukainen ja on herättänyt jonkinlaisen ajatuksen, jonka olen halunnut suodattaa omaan tulkintaani tutkielman aiheista.

Keskeisenä tulkinnan lähtökohtana tutkielmassani on laajasti haarukoiva ja ajatteluperinteitä syntetisoiva metodologia, joka mahdollistaa luontevan liikkumisen historiallisen kuvan, nykytaiteen, kulttuurintutkimuksen ja viestinnän välillä. Oman persoonallisuuteni tuon tekstiin vetämällä tutkimusta kohti epäkonventionaalisia ”operaatioita”: kohti vakiintuneiden merkitysten purkamista ja filosofisen itsetutkiskelun itseisarvosta kumpuavaa kritiikkiä. Pyrin tulkinnassa hahmottamaan havaitsemiani perinteitä ja näkökulmia ja paneutumaan kuvataiteen, valokuvauksen ja kuvallisen populaarikulttuurin ilmiöihin ja käyttämäni termistön variaatioihin monisyisesti ja mahdollisimman eläväisesti. Haluaisin, että lukijalle jäisi tutkielman luettuaan päällimmäisenä tunne jostain mitä pitää hieman sulatella – jostain uusia ajatuksia

herättävästä, ehkä yllättävästäkin. Kuin hyppäisi kelluvalle betonilaiturille ja jäisi sille vaappumaan hetkeksi.

Tämä työ alkoi aiheeseen johdattavana tutkimusmatkana tyylin ja muodon käsitteisiin. Pintaraapaisuista taiteen teorioihin tuli syvempi katsaus taiteenfilosofiaan ja akateemisen tutkimuksen harjoittelu onkin toiminut murtajana tuntemattomille vesille, jossa eteenpäin päästään uusia lähteitä selaamalla ja tutustumalla loputtomilta tuntuviin tulkintoihin toistuvista aiheista.

1.1 Tutkimusongelma

Tyyli ei ole tutkimuksessa täysin kartoittamaton alue. Sitä on tutkittu sitten 80-luvun lopun lähivuosina mm. dokumenttielokuvassa, politiikassa, musiikissa ja joitakin vuosia aikaisemmin mm. aikakauslehtien sivuilta (Tampereen Yliopisto 2016, viitattu 27.5.2016). Tyylin tutkiminen nimenomaan valokuvassa ja valokuvan muotoseikat tuntuvat olevan sitä vastoin vielä suhteellisen tutkimatonta aluetta – lukuun ottamatta sääntöä vahvistavana poikkeuksena esim. Riitta Brusilan aikakauslehtikuvia tarkastelevaa väitöskirjaa vuodelta 1997 (Pienimäki 2013, 47). Akateemista kirjallisuutta taas valokuvan, muodon ja tyylin suhteesta löytyy tieteen kielten, englannin, saksa ja ranskan lisäksi myös suomen kielellä, kuten vaikkapa Turun yliopiston taidehistorian professori Altti Kuusamon (1951–) esseistisiä kirjoituksia. Kuusamoon viittaankin useasti tässä tutkielmassa juuri tästä syystä.

Tyylin käsite asettaa mielenkiintoisen lähtöasetelman tutkimukselle riippumatta sen toteutustavasta. Termi pitää sisällään paljon, ja sitä voidaan tulkita ja on tulkittukin monin tavoin – eri aikoina jopa täysin erilailla.

Valokuvan esittäminen itseisarvona ja sen tutkiminen hermeneuttisessa mielessä tuntuu olevan tänä päivänä harvinaisuus. Kuvallisuus taas on niin suuri osa jokapäiväistä ohimenevää, arkista elämäämme, että tuntuu helposti että se otetaan itsestäänselvyytenä eikä valokuvan merkityksen tarkempaan pohtimiseen liikene aikaa.

Tämän tutkielman varsinainen tutkimusongelma voitaisiin muotoilla:

Millä tavalla oma työskentelyni ja sen lopputulokset jäsentyvät osaksi taiteen jatkumoa? tai ehkä hieman tarkentaen

Miten muoto, tyyli ja sisältö näkyvät kuvissani taideteoreettisen keskustelun valossa?

Pyrin tässä tutkielmassa vastaamaan tähän ongelmaan.

Tutkimuksen perusaineisto koostuu ottamistani 11:stä muotokuvasta ja tutkimusaineistoksi on valikoitunut kolme kappaletta muotokuvia vuodelta 2015. Tutkimusaineiston *sisältö* toimii tutkielman pääasiallisena kohteena itseisarvollisesti, ”ilmiönä sinänsä”, kuten Veikko Pietilä (1976, 31) kuvaa tätä tutkimusaineiston hahmottamisen tapaa teoksessaan *Sisällön erittely*.

Pietilä (em., 24-25) ymmärtää, ja käsittelee teoksessaan dokumentteja juuri ilmiönä sinänsä. Tämä tarkoittaa ensisijaisesti yksinkertaisesti sen kuvailua, mitä tutkittavaan aineistoon sisältyy: ts. sisällöllisiä ominaisuuksia. Ollakseen kiinnostavaa Pietilän mukaan tämä sisällöllisten ominaisuuksien kuvailu tarvitsee tutkimukseen nk. vertailevan otteen. Tämä tarkoittaa sitä, että vertaillaan sisältöä esim. trendeihin, eri sisällön tuottajiin tai että eri kulttuuripiireissä tuotettujen dokumenttien sisältöä vertaillaan keskenään. Myös esim. sisällön vertailu normeihin tai ihanteisiin tulee Pietilän mukaan kysymykseen. (Pietilä 1976, 24-25.) Tätä lähestymistapaa tukee Erwin Panofskyn (1892–1968) kolmen tason analyysimetodi (kts. 4. Tutkimusmenetelmä).

Haluan tässä tutkielmassa selvittää myös, mitkä *ilmiöt* vaikuttavat dokumenteista tutkittaviin sisällöllisiin ominaisuuksiin. Dokumenttien sisällön selittäminen muiden ilmiöiden avulla vaatii Pietilän (em., 26) mukaan kahdenlaista tietoa: ensinnäkin tietoa noista sisällöllisistä ominaisuuksista ja toiseksi tietoa vaikuttaviksi oletetuista ilmiöistä. Tämän tutkielman yhteydessä tarvitsee ensin selvittää, *mitä sisällöllisiä ominaisuuksia aineistosta voidaan muodon ja tyylin käsitteiden puitteissa havaita* ja tämän jälkeen *verrata niitä vaikuttaviksi oletettuihin ilmiöihin*, eli taidehistorian valossa syntyneeseen ymmärrykseen tyylin ja muodon käsitteistä. Näin muotoa ja tyyliä tarkastellaan muotokuvissani niiden taidehistoriallisen kontekstin valossa.

Vastausta asetettuun kysymykseen haen teknisesti tavalla, jota voitaisiin kuvata Pietilän (1976, 31) tavoin *sanallisesti kuvailevaksi*. Tähän tutkimuksenteon tapaan kuuluun, että ensimmäisenä tutkija perehtyy tutkimusaineistoon ja pyrkii muodostamaan yleiskuvan siitä. Toisena, tähän yleiskuvaan nojautuen, hän kuvaa tutkimusraportissa yksityiskohtaisemmin

tuota sisältöä ja siinä esiintyviä muutoksia. Tätä voidaan lisäksi täydentää ”sisältöä luonnehtivin ottein” (em., 31).

Kun pyritään kuvaamaan jonkun aineiston sisältöä, toinen mahdollinen menettelytapa olisi tilastollinen (em., 31-32). Tehtäessä valintaa näiden kahden välillä onkin harkittava, onko sisältö yleensäkin tilastoitavissa. Pietilä kirjoittaa: ”Jos on mahdollista löytää jokin kriteeri, jonka mukaan jotkin sisällön osat voidaan katsoa keskenään samanlaisiksi, jotkut toiset osat samoin keskenään samanlaisiksi jne., on sisältö periaatteessa luokiteltavissa ja siten tilastollisesti kuvailtavissa. Jos taas katsotaan, että sisällön osat ovat olemukseltaan ainutkertaisia ja siinä mielessä keskenään erilaisia, ei sisällön luokittelu ole mahdollista. Esim. sanomalehden sisällön osalta lienee suhteellisen vaivatonta päästä yksimielisyyteen sisällön periaatteellisesta luokiteltavuudesta ja sopivista luokittelukriteereistä. Taas esim. taiteen tuotteiden kuten runojen sisällön osalta vastaavaan yksimielisyyteen pääseminen voi olla vaikeaa johtuen juuri niiden sisällön ainutkertaisesta luonteesta.” (Pietilä 1976, 33.)

Näistä kahdesta mahdollisesta sisällön kuvaamisen tavasta valitsemme muotokuvien ainutkertaisuutta jäljittelevän luonteen perusteella sanallisen kuvaamisen. Pietilän termi sisällön erittely on synonyymi sisällön analyysille (Seppänen 2005, 146). Mediatutkijat ovat Seppäsen (em., 147) mukaan käyttäneet sisällönanalyysiä lähinnä kirjoitettujen tekstien analysoimiseen. Sovellamme tässä tutkielmassa sisällön analyysiä edellä kuvatus määrittelyn mukaisesti kuitenkin visuaaliseen aineistoon.

Tätä tapaa käytämme visuaalisen aineiston kuvaamiseen verraten sitä taideteoreettiseen keskusteluun, josta muodostamme ymmärrystä kahdessa seuraavassa kappaleessa. Kohtelemme ja kutsumme visuaalista aineistoamme, muotokuvia, Pietilän (1976, 7) tavoin dokumenteiksi. Dokumenteiksi voidaan laajimmillaan käsittää kaikki inhimillisen toiminnan tuotteet. Tässä tutkielmassa rajaamme kuitenkin dokumentin kuvaamaan Pietilän tavoin ”- niitä inhimillisen toiminnan tai käyttäytymisen tuotteita, joita voidaan pitää luonteeltaan esittävinä.” (em., 7). Ts. dokumentti tässä yhteydessä viittaa tutkimusaineistoomme, muotokuvaan.

Pietilä kuvaa hyvin tilannetta jossa dokumenttien sisällön selittäminen muiden ilmiöiden avulla on keskiössä: ”Jos esim. pyritään selittämään, miksi jokin yksityinen dokumentti on tehty tai mistä syystä jonkin yksityisen dokumentin sisältö on se mikä on, joudutaan tätä

varten etsimään tietoja dokumentin tuottajan tavoitteista, niistä olosuhteista joiden vallitessa se on tuotettu jne.” (Pietilä 1976, 35).

Tässä onkin lähtökohta dokumenttien sisällön tarkastelulle. ”Tarkastellessa dokumentteja suhteessa sosiaalisen toiminnan järjestelmään ne paikallistettiin käyttäytymisen tuotteina osaksi ympäristöä ja nimenomaan sen ’henkistä ilmastoja’. Näin ajateltuna dokumentit ovat sosiaalisia ilmiöitä ja niinpä niitä voidaan kuvailla niin kuin sosiaalisia ilmiöitä yleensäkin. Käyttäytymisen tuotteina niiden sisältö riippuu yhtäältä sen ympäristön tekijöistä, johon niiden tuottajat ovat yhteydessä, ja toisaalta itse tuottajiin liittyvistä tekijöistä. Näin ollen niiden sisältöä voidaan pyrkiä selittämään tällaisten tekijöiden avulla. Osana ympäristöä niiden voidaan ajatella muodostuvan käyttäytymisedellytyksiksi tuon ympäristön kanssa vuorovaikutuksessa oleville ihmisille eli vaikuttavan heihin. Niinpä voidaan tutkia myös vaikutuksia, so. voidaan pyrkiä selittämään noissa ihmisissä konkretisoituvia ilmiöitä dokumenttien sisällön avulla.” (Pietilä 1976, 24.)

Tässä tutkielmassa yhdistetään siis sekä sisällön kuvailuun nojaavaa, että muita ilmiöitä huomioivaa tutkimusta. Muiden ilmiöiden huomioimisella voidaan taas esim. pyrkiä selittämään tai kuvailemaan todellisuuden tapahtumia ja ilmiöitä tai tekemään päätelmiä niiden tuottajien tai näiden ympäristöihin liittyvistä ilmiöistä, kuten todettua (em., 24). Tätä valintaa tukee Pietilän (em., 35) näkemys siitä, että jos pyritään selittämään minkä takia jonkin yksittäisen dokumentin sisältö on se mitä se on, joudutaan tätä varten etsimään tietoja dokumentin tuottajan tavoitteista ja niistä olosuhteista joiden vallitessa se on tuotettu. Näin myös muiden ilmiöiden ja taidehistoriallisen keskustelun voidaan katsoa tuovan selvyyttä myös tutkittavan aineiston sisällön tulkintaan.

Virallisesti 1830-luvulla syntynyt valokuvaus oli aikanaan tervetullut uutuus. Artefakti asettui nopeasti osaksi visuaalista kulttuuria ja palveli näkemisen halua, ollen samalla tuon halun yksi syy. Erityisesti henkilökuvat olivat suosittuja, mutta sen lisäksi valokuva löysi tiensä monille muille alueille: poliisityöhön, antropologiaan, psykiatriaan. Samalla aimo annos inhimillistä kuvan tekemisen ammattitaitoa siirtyi artefaktille. Ennen valokuvaa todellisuutta muistuttavien kuvien tekeminen vaati ainakin jonkinlaista osaamista, kuten esim. taidemaalarin tai piirtäjän ammattitaitoa. Jo 1800-luvun lopussa kuvan saattoi ottaa kuka tahansa, joka osasi painaa kameran laukaisinta. Samalla taas kameran käyttö, filmien kehittäminen ja vedostaminen muodostivat taas omia, uutta erityisosaamista

vaativia käytäntöjä. (Seppänen 2014, 111). Syvennän seuraavaksi näitä teemoja käsittelemällä valokuvauksen ja muotokuvan historiaa.

2. Valokuvauksen lyhyt historia

Tietosanakirjat määrittelevät valokuvan objektiivin kautta valoherkälle ”kuvakselle” muodostuneeksi kuvaksi, jossa yleensä on perspektiivi. Kemiaalis-fysikaaliset menetelmät saattavat vaihtua, mutta yhdistävänä tekijänä säilyy suora suhde todellisuuden kohteisiin. Tällä on juuri todistusvoimansa ansioista journalistisen kuvan saralla pitkät perinteet. (Saraste 1996, 138.)

Valokuva ei kuitenkaan suinkaan ole kaksiulotteinen pinta, joka heijastelisi pysyviä asiantiloja: päinvastoin, valokuva on syytä määrittää aktiiviseksi ja liikkuvaiseksi merkitysten luojaksi (Suonpää 2011, 30). Valokuva on kuvaajan tulkinta havaitsemastaan todellisuudesta. Samalla se on kuitenkin koneen kautta mekaanisesti syntynyt tallenne kameran edessä olleesta. Sitä on sanottu ”hyväksi näköisyyden vangitsijaksi”; kuva on yleensä täynnä kohteensa tunnusmerkkejä, yleensä melko helposti tunnistettavina. Samalla kun puhutaan tulkinnasta, valokuvista taiteena tai representaationa, puhutaan toisista tai jopa samoista kuvista myös simulaationa, jäljentämisenä todellisuuden illuusion luomiseksi. Valokuva, ja miksei samalla myös elokuva, ovat aina jälkiä kuvaushetkisestä todellisuudesta ja läsnä olleista kohteista. (Saraste 1996, 138.)

Valokuvauksen keksiminen oli kiinteästi sidoksissa kaikkeen samanaikaiseen tieteelliseen ja taiteelliseen, yhteiskunnalliseen ja taloudelliseen, tekniseen ja esteettiseen kehitykseen. Se heijasti yleisten katsomusten ja maailmankuvan muuttumista ja oli Sarasteen (1996) mukaan sen väistämätön tulos. Kuten Saraste (1980) toteaa toisessa teoksessaan valokuvauksen kehittämisestä 1800-luvulla, ”keksintö oli välttämätön, mutta sen tarvetta ei ollut helppo täsmentää”. Tunnettiin *camera obscura*, joka oli jo kehittynyt tekniseen täydellisyyteensä, ja tunnettiin hopeasuolojen taipumus tummaa valossa. Tieteellisiä ja seuraleikinomaisia kokeita varjokuvien tekemiseksi kasveista ja pienistä esineistä oli tehty, mutta kuvat olivat haihtuneet eikä oltu ihan varmoja siitä, saataisiinko niitä ikinä säilymäänkään, ja olisiko sillä edes mitään todellista merkitystä. (Saraste 1980, 24.)

Elokuvataide on taas jännittävässä asemassa taiteiden kentällä ollessaan ainoa taidemuoto, jonka syntyä nyt elävät ihmiset ovat todistaneet (Panofsky 1995a, 93). Elokuvataiteessa olennaista ja samalla mielenkiintoisinta oli, että taiteenalan syntyyn eivät

ensisijaisesti vaikuttaneet niinkään taiteelliset pyrkimykset, vaan teknologinen kehitys (em., 93).

Näen, että valokuvataide on ollut tässä mielessä myös hyvin samassa asemassa synnyttyään 1800-luvun alussa. Saraste (1996) on kanssani samaa mieltä tästä kehityksestä: valokuvauksen keksiminen 1800-luvun alkukymmenillä ei ollut suinkaan sattumaa; renessanssista alkaen sen tarve ja edellytykset olivat jatkuvasti voimistuneet ja teollisen vallankumouksen myötä ne saavuttivat kypsyytensä (Saraste 1996, 12). Vuonna 1839 François Dominique Arago (1786–1853) paljasti tiede- ja taideakatemian yhteisissä istunnoissa juhlallisesti Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) ja Louis Jacques Mandé Daguerren (1787–1851) keksimän valokuvausmenetelmän salaisuudet (em., 12). Daguerren sanoja lainaavan Sarasteen mukaan luonnon nähtiin ”itse vapaaehtoisesti kuvautuvan metallilevyille”, ja näin ihmisen tehtäväksi jäi vain kuvan saattaminen näkyväksi. ”Henkien ja noitien työ” oli tullut ihmiselle mahdolliseksi ja haave pysyvästä kuvasta oli toteutunut. (em., 12.)

Sosiaalisen kontekstin merkitys valokuvausprosessin kehittämisessä onkin ollut nähdäkseni täysin oleellinen. Suonpäättä (2011, 30) lainaten, valokuva hienosti sanottuna ”esittää[kin] ja uusintaa merkitystuotannon kulttuurisen tilan, joka rakentuu sosiaalisen vuorovaikutuksen dialektisessa prosessissa.”

2.1 Valokuva todellisuuden heijastumana

Platon halusi sulkea taiteilijat, siis antiikin kreikan tapauksessa runoilijat, pois ihanteellisesta valtiostaan, koska he olivat ”mielettömän työn” tekijöitä. Platonin luoman ajatusmallin mukaan jos luonto jäljittelee ideaa, taiteilija jäljittelee ainoastaan tätä jäljitelmää. Sana *taide* onkin saanut eri aikoina ja eri kielissä runsaasti toisistaan hyvin merkittävästikin poikkeavia merkityksiä. Kuvien tekeminen pääsi taiteeksi vasta 1500-luvulla kun maalarit liittoutuivat filosofien kanssa ja osoittivat työnsä pohjautuvan enemmän ajatteluun kun käsillä tekemiseen. (Saraste 1996, 140.)

Uusi väline perii usein edeltäjiltään estetiikkansa. Tunnettu esimerkki tästä on myös Kreikasta: kun puu alkoi loppua, temppeleitä alettiin rakentaa kivistä puurakennelmia jäljitellen. Kun valokuvauksessa alettiin puhua siitä, oliko valokuvaus taidetta, tarkoitettiin

tällä nimenomaan *maalaustaidetta*. Vastaus taas tähän kysymykseen oli usein kielteinen. Se johtui siitä, että menetelmänä valokuvaus eroaa oleellisesti klassisen kuvataiteen käyttämisestä menetelmistä, mutta lopulta halu päästä taiteen piiriin sai valokuvaajat jäljittelemään maalauksen aihepiirejä ja esitystapoja. (em. 140.)

Kun taas sitten ”modernismi vaati maalausta luonteensa kaksiulotteisen pinnan mukaan luopumaan tunnistettavista tarinoista ja tilan esittämisestä”, myös valokuva hylkäsi ne ja samalla tunnistettavuuden kosiskelemalla näin jälleen taidetta (em., 140). Mutta modernismi sai valokuvauksen myös etsimään omintaan: jäljittelemätön sävyasteikko, rakeista muodostuva kuva, nopeiden tapahtumien vangitsemisen mahdollisuus ja rajaton monistettavuus käsitettiin ainutlaatuisiksi ominaisuuksiksi. Toisaalta, tekniikkaan kytkeytyneenä valokuvaus tuntui kieltävän valokuvalta taiteen yhteyden: välineeseen tuntui liittyvän liikaa tieteellisyyttä ja mekaniikkaa. Monet ensimmäisistä valokuvaajista olivatkin esim. kemistejä tai muita luonnontieteilijöitä. Maalarit olivat pyrkineet kauan ihanteena olleeseen luonnon jäljentämiseen, mutta sen tuli tapahtua luontoa *tutkimalla* ja näköisyys tuli saavuttaa käden taidolla. Taiteessa puhutaan alkuperäisten teosten *aurasta*, jota reproduktiolla ei voi olla, vaikka ”väärenökselle se joskus yrittää tullakin” (Saraste 1996, 140). Valokuvan voima perustuukin ehkä toisenlaisen aitouden auran, nimittäin todellisuuden läsnäoloon, siihen että kuva on ”elämästä peräisin”. (em., 140.)

Valokuvauksen historiallinen merkitys on huomionarvoinen seikka. Se mahdollisti Sarasteen (1996) mukaan paljon tieteellisiä saavutuksia, joihin pääseminen ilman tätä uutta välinettä tuskin olisi ollut ajateltavissa. Keuhkotuberkuloosi voitettiin röntgenkuvien ja rokotusten avulla, avaruuslentojen taustalla taas on pitkälinen tähtitieteellinen tutkimus, jolle valokuvalla oli suuri merkitys. Valokuvauksen vaikutukset taiteeseen olivat mullistavia, olivatpa ne sitten epäsuoria esim. todellisuuden havainnointiin liittyviä, tai suoria, todellisuuden kuvantamista edesauttavia. (em., 140.)

2.2 Valokuva ja aitouden ideologia

Valokuvaan on ominaisuuksiensa takia liitetty sen alkuajoista lähtien ajatus luonnon muovaamasta luonnon taiteen objektista, ”luonnon pensselistä” (esim. Walden 2010). Mitä sitten on taide ja miten eri aikakausina vallalla olevat käsitykset ovat suhteutuneet valokuvaan taiteena? Taiteen ja valokuvan merkityksen hahmottamiseksi tietyn kulttuurin sisällä on syytä kerrata hieman miten taiteeseen on ylipäättään suhtauduttu eri aikoina ja minkälaisen vaiheiden kautta ollaan nykytilanteessa. Suomessa valokuvan asema tunnustettuna taidemuotona taiteen kentällä onkin suorastaan hätkähdyttävän nuori ja on vankistanut asemaansa vasta 1980-luvulta alkaen (Elovirta 1998b, 242).

Luonnontieteelliset menetelmät ovat tuoneet uusia välineitä taideteosten aitouden, alkuperäisyyden ja ajoituksen avuksi samaan aikaan, kun nykytaide ja -tutkimus ovat samalla uudelleen problematisoineet kysymyksen taiteen originaaliudesta (Elovirta 1998b, 239). Elovirta (em., 239) viittaa saksalaisen esseistin ja kirjallisuuskriitikon Walter Benjaminin (1892-1940) puhuneen jo 1930-luvulla nimenomaan taideteoksen *auran* katoamisesta: mekaaniset jäljentämismenetelmät olivat hänen mielestään tuhonneet ”taikapiirin”, joka aiemmin ympäröi tiettyyn paikkaan sidotun alkuperäisen taideteoksen. Se taas merkitsi taiteen kulttiluonteen katoamista, mutta myös niiden arvojen ohentumista, jotka voitiin tavoittaa teknisten analyysien taiteentuntijoiden asiantuntemuksen avulla. (em., 239.) Taiteen erityisluonteen katoaminen oli nouseva huolenaihe siis jo sotienvälisessä Euroopassa.

Jäljennökset taas luovat ennakkoon odotushorisontin, jota alkuperäinen teos ei aina pysty ylittämään - ehkä teos onkin pienempi tai muuten vaatimattomampi kuin siitä etukäteen luotu mielikuva (esim. Louvren *Mona Lisa*). Mutta onko originaalin arvo kuitenkin kadonnut vai vahvistavatko jäljennökset vain alkuperäisen työn arvoa? (em., 239.)

Elovirta (1998b, 239) muotoileekin tämän niin, että voidaan ajatella, että on syntynyt eräänlainen kulttikuvien kokoelma, joka koostuu taidehistorian kierrätetyistä teoksista, jotka toistuessaan tulevat myös ”luonnollisiksi” ja ”välttämättömiksi” osaksi taiteen kertomusta. Originaalin ainutlaatuisuus ei enää olekaan siinä, miltä se näyttää, vaan nimenomaan siinä, mitä se materialistisesti on (em., 239): ei jäljennös tai kuvajainen vaan

aito (uniikki), oma itsensä. Näin taideteoksen kulttiarvo on muuttunut *näyttelyarvoksi* (em., 239).

Suomessa kopiointi kuului taidekoulujen normaaliin opetukseen pitkään ja vielä 1800-luvun puolessa välissä suuri osa Suomen Taideyhdistyksen näyttelyihin tarjotuista teoksista oli jäljennöksiä. Taidetta arvostettiin juuri teknisenä, käsityöläismäisenä suorituksena, eikä pelkästään taiteilijan originaalin luovuuden ilmentymänä. (em., 240.)

Edellä kuvattu taidehistorian suuntautuminen jäljennöksiin ja inventoivaan tutkimukseen onkin ymmärrettävä Elovirran (1998a) mukaan laajempaa taustaa vasten, historiallisen menneisyyden rakentamisprosessina. Modernin taideinstituution tunnuksat – anonyymi yleisö ja taide autonomisena esteettisenä objektina – vakiintuivat vasta vähitellen, kun kirkon, hovin, ja mesenaattien rooli taiteen sosiaalisessa käytännössä väheni. (em., 240.) Laajentuneen yleisön ja taiteen yhteensaattamiseksi syntyi uusi ryhmä, välittäjäporras kriitikoineen ja porvarillisine taidemarkkinoineen (Wolff 1993, 40-48). 1800-luvun Euroopassa luotiin yksityisten rinnalle joukko merkittäviä julkisia taidekokoelmia – tai vanhat kokoelmat avattiin yleisölle, kuten kävi kuningas Kustaa III:n taidekokoelman yhteydessä 1790-luvulla Ruotsissa. Pohjoismaiden ensimmäinen ”taidemuseo” aukesi näin Tukholman kuninkaallisessa palatsissa. Kokoelmien karttumisen ja julkisen näyttäytymistarpeen myötä alkoi ensimmäinen museorakentamisen kausi. Ateneumin taidemuseo valmistui Helsinkiin 1887. (Elovirta 1998b, 240.)

Samaan aikaan, kun moderni taideinstituutio ja museolaitos alkoivat hahmottua, myös taiteen asema muuttui: uutuutta ja originaaliutta alettiin arvostaa toisella tavalla. Kyse ei ollut yksinkertaisesta syysuhteesta, vaan yhteisesti jaetusta ideologisesta asetelmasta, joka ”tuotti sekä museon että taideteoksen itsenäisenä ja omaperäisenä esteettisenä objektina.” (em., 240.)

1900-luvun alussa taiteen ihanteiksi nostettiin Elovirran (em., 240-41) mukaan ”omalakisuus” ja puhtaus, mikä ts. merkitsi itsemäärittelyä ja välineen omien ilmaisutapojen tutkimista: maalaus irrottautui kirjallisesta sisällöstä, kun taas esimerkiksi arkkitehtuuri ornamenteista. Aistitodellisuuden imitoinnin sijaan taiteilijan tehtäväksi miellettiinkin ilmaisu ja tunneilmaisu. Sen sijaan, että taide olisi ollut luonnon peili siitä tuli eräänlainen ”toinen luonto”.

Taidehistoria onkin nimittäin pitkään keskittynyt tulkitsemaan käden jälkeä ja poikkeusyksilön itsestään jättämää merkkiä, jota ”mekaanisesti tuotetut kuvat eivät koskaan tavoita” (em., 241). Tämä käsitys poikkeusyksilöstä, lähes yli-inhimillisestä nerosta, tuntuu olevan hyvin leimallinen taiteen historialle aina nykypäivään asti. Käsittelen aihetta tarkemmin tekijyyden yhteydessä.

Valokuvan erityisasema taas hyvin myöhäisessä vaiheessa tunnustettuna taidemuotona havainnollistuu hyvin sen asemassa suomalaisella kulttuurikentällä. Valokuvan mekaanisuus, todellisuussidonnaisuus ja monistettavuus kun eivät sopineet 1900-luvun romantiikan perillisten taidekäsitykseen, jonka mukaan taiteellisuus näkyi suorituksessa ja mestarin käden jäljessä (Elovirta 1998b, 242).

Näin Suomessa kuvaajan henkilökohtaista näkemystä korostanut ns. subjektiivinen valokuvaus 1970–1980-luvun vaihteessa voidaan ymmärtää eräänlaisena yrityksenä nostaa valokuva muiden taiteiden joukkoon, mutta sillon kuitenkin uskottiin välineen ”omiin” ilmaisumahdollisuuksiin. ”Vasta kun aitous post-modernin taidekäsityksen vakiintumisen myötä menetti merkitystään, valokuva sai aseman taiteena ja esimerkiksi paikan Nykyaikaisen taiteen museossa” (Elovirta 1998b, 242). Helsingin Taidehalliin, vuosittain pidettävään Nuorten näyttelyyn, ei valokuvateoksia vielä sen sijaan 1980-luvulla vielä huolitettu – ellei kuvaa oltu käsitelty esimerkiksi päälle raaputtamalla tai päällemaalauksien tavoin. Myöskään vuosina 1988–1990 ilmestyneet *ARS–Suomen taide* -sarjan artikkelit käsitelivät kyllä kansanomaista rakentamista, taideteollisuutta, kirjankuvitusta ja grafiikkaa, mutta valokuvaus oli vielä täysin suljettu pois taiteen historiasta. (em., 242.)

Vuodesta 1939 alkaen pidettyyn Nuorten näyttelyyn hyväksyttiin ensimmäisen kerran valokuva vasta vuonna 1992 ja se palkittiin heti Dukaati-palkinnolla. Valokuvan näkökulmasta syntyy uusi aluevaltaus kuvataiteen puolelle, mutta palkittu kuvaaja Veli Granö julisti heti voitettuaan, että ”valokuvataidetta ei enää ole!”. (Suonpää 2011, 24.)

Vuoden nuoreksi taiteilijaksi valittiin ensimmäistä kertaa valokuvaaja, Esko Männikkö (1959–), yhdeksänkymmentäluvun puolella välissä, muutama vuosi Nuorten näyttelyn läpimurron jälkeen (Suonpää 2011, 60). Janne Seppänen (2000, 98-104) tulkitsi Männikön valinnan rituaalina, jossa taiteen kenttä päästää symbolisesti sisään dokumentaarisen

valokuvan, samalla kuitenkin kääntää asetelman sulauttaen valokuvan taiteen merkitysmaailmaan.

Postmodernismi voidaan taas ymmärtää modernismin kritiikkinä ja tietoisena välirikkona modernismin diskurssien takaavien instituutioiden, kuten vaikkapa taidehistorian, museoiden, taidemarkkinoiden ja konservointilaitosten kanssa. Nykyaiteilijoita ei Elovirran (1998b, 242) mukaan enää kiinnosta välttämättä täydellisen taide-esineen tuottaminen. Taiteilija voi käyttää materiaalinaan muita kuvia, luopua kokonaan artefaktien tuottamisesta tai luovuttaa osan tekijän roolista yleisölle. Näin käy esimerkiksi taiteilijan lähestyessä yleisöään arvaamattomilla tavoilla, kuten vaikkapa tanssitaiteilija *Kekäläisen* (Rauhamaa 2016, viitattu 8.4.2016) tai *Alexander Vantournhoutin* (Tossavainen 2016, viitattu 8.4.2016) tapauksissa. Näissä teokset alastomuudellaan pyrkivät tuomaan *katsomisen* tematiikan teoksen tulkintaan. Nykypäivänä taideteos voikin olla Elovirran (1998b) mukaan vaikkapa ”- - siivoamisen tai syömiseen tyypinen arkipäiväinen prosessi, vuoropuhelua tietoverkossa tai se voi jäljitellä kirpputorin, kahvilan tai yliopiston toimintamekanismeja” tai jopa olla ”olemassa vain muistona tai dokumenttina.” (Elovirta 1998b, 242.)

2.3 Valokuva ja kuvallisuus yhteiskunnassa

Mediakritiikkiin erikoistunut kulttuuriteoreetikko, filosofi Douglas Kellner (1943–) kuvaa teoksessaan *Mediakulttuuri* (1998) hyvin perinpohjaisesti maailmaa jossa elämme.

Teoksen julkaisusta on kulunut yli kaksikymmentä vuotta, mutta suurin osa sen näkemyksistä tuntuu silti suorastaan hätkähdyttävän ajankohtaisilta.

”Mediakulttuurissa kuvista, äänistä ja erilaisista spektaakkeleista on tullut erottamaton osa arkea: ne hallitsevat vapaa-aikaa, muovaavat poliittisia näkemyksiä ja ihmisten välistä vuorovaikutusta sekä tarjoavat aineksia, joista ihmiset muovaavat identiteettejään. Radio, televisio, elokuvat ja muut kulttuuriteollisuuden tuotteet tuottavat malleja siitä, mitä on olla mies tai nainen, menestyjä tai epäonnistuja, voimakas tai voimaton. Mediakulttuuri vaikuttaa käsityksiimme luokasta, etnisyydestä ja rodusta, kansallisuudesta, seksuaalisuudesta: ”meistä” ja ”muista”. Mediakulttuuri muokkaa myös vallitsevia käsityksiämme maailmasta ja perimmäisistä arvoista: se määrittää osaltaan, mitä pidetään hyvänä tai pahana, myönteisenä tai kielteisenä, oikeana tai vääränä. Median esittämät kertomukset ja kuvat tarjoavat symboleita, myyttejä ja aineistoa, joista rakentuu eri puolilla maailmaa asuville ihmisille yhteistä kulttuuria. Mediakulttuurin tarjoamista aineksista ihmiset luovat identiteettejä, joiden avulla he löytävät paikkansa nykyajan teknokapitalistisessa yhteiskunnassa ja näin mediakulttuuri tuottaa uudenlaista maailmanlaajuista kulttuuria. Median kulttuuri on *kuvien kulttuuria* (kursivointi K.E.), joka hyödyntää usein sekä auditatiivisia (sic) että visuaalisia kuvia ja vetoaa tunteisiin ja ajatuksiin.” (Kellner 1998, 9.)

Leena Saraste taas muotoilee hyvin esipuheessaan teokseen *Valokuva tradition ja toden välissä* (1996) valokuvan roolin tässä mediakentässä: ”Kuvien ei katsotakaan enää tulevan suoraan todellisuudesta, elämästä, vaan toisista kuvista. Valokuvaaja työskentelee tradition ja todellisuuden välissä. Tradition tarkastelu, historian tutkiminen, on tarpeen välineen ymmärtämiseksi” (Saraste 1996, 8). Paitsi teknisten välineiden, kuten kamerasen tai salamien tai kuvien piirtävien valon ja varjon tähden, valokuvan luonteen tuntemus onkin tärkeää myös hahmottaessa sitä, mikä lopulta ajaa valokuvaajan tekemään tiettyjä valintoja.

2.5 Dokumentti vai taidetta?

Valokuvan ristiriitainen luonne yhtäältä mekaanisena jäljittelynä, todistusvoimaisena kuvajaisena ja toisaalta vuosituhannen vaihteen nykytaiteen menestyksenä virittää tämän tutkielman lähtökohdat.

Valokuvan voima ja aitous perustuu todellisuuden läsnäoloon. Laajasti käsitettynä jokainen valokuva on ”dokumentti”. Näin herää kysymys kuvaajan subjektiivisuudesta. Saksalainen 1900-luvun taideteoreetikko Berthold Beiler jakaa valokuvat Leena Sarasteen (1996) mukaan karkeasti kolmeen pääluokkaan: valokuva on joko yksinkertainen tallenne, esteettistä informaatiota luonnostaan sisältävä otos tai valokuvataidetta. Valokuvataiteen erityispiirteeksi hän muotoilee teoksen luomiseen kuuluvan kuvaajan tietoisien toiminnan vaikutuksen, jossa todellisuuden ”esteettinen elämys jäsentyy”. Tätä taas ei Sarasteen tulkinnan mukaan katsojalle voisi tapahtua suoraan luonnossa. (Saraste 1996, 137.)

Toisaalta esimerkiksi saksalainen filosofi ja taideteoreetikko Walter Benjamin (1892–1940) on monien muiden tavoin pitänyt täysin *epäolennaisena* sitä, onko valokuvaus taidetta. Tärkeämpänä hän piti sen sijaan valokuvauksen vaikutuksen pohtimista: kuinka tämä väline on muuttanut taiteen käsitettä ja itse taidettakin. Vielä olennaisempaa Saraste (1996) arvelee olevan kuvan yhteiskunnallisten vaikutusten tutkiminen: esimerkiksi niiden kuvien, joita ei ole vielä lainkaan ”kesytetty taiteeksi”. Ne taas saattavat olla vaikkapa valvontaa, propagandaa, tai tiedotuksen välineitä. (Saraste 1996, 140-43.)

2.6 Muotokuvaus

”Muotokuvaus oli - - ensisijaisesti kauppaa, eikä kaupallisen toiminnan tuotteita useinkaan mitata [mitattu] taiteellisten mittapuiden mukaan. Niin kuvaajan kuin kampaajankin työn täytyy [täytyi] miellyttää ostajaa. Asiakas ei ollut valmis maksamaan melkoista hintaa vain saadakseen kuvan, jossa oli oma itsensä. Suurmiehen täytyi näyttää suurmieheiltä. Harva valokuvaaja on kyennyt yhdistämään psykologisesti oivaltavan ja esteettisesti hallitun käsittelytavan asiakkaansa toivomuksiin. Toisaalta myös muotokuvauksen alalla tunnetaan korkeatasoista taiteellista työtä, mutta vain harvojen kuvaajien ottamana.” (Saraste 1996, 68.)

Ymmärrän muotokuvan tässä tutkielmassa valokuvaksi, jossa esiintyy ihminen, joka on tehty erityisesti tiettyä tarkoitusta varten, ja joka pyrkii tavoittamaan jonkin kohteensa erityispiirteen siten että se tallentuu kuvaan ja on siitä myös muiden luettavissa.

Muotokuvauksella on pitkät perinteet taiteen historiassa maalaustaiteen puolella ennen valokuvauksen kehittämistä. Tietyn hetken ja henkilön vangitsemisesta on ollut 1800-luvulle tultaessa varsinkin feodaaliaatelin lisäksi myös porvariston muoti-ilmiö: he omaksuivat pinnallisesti aiemmat perinteet ja halusivat muotokuvina päästä merkkimiesten joukkoon (Saraste 1996, 15). Kiertelevät ns. muotokuvamaalarit matkustivat laajasti Suomenkin maaseudulla puolivalmiiden taulujen kanssa, joihin lisättiin vain asiakkaan kasvonpiirteet (em. 15). Tämä perinne taas elää hausvasti vielä niin turistikeskuksissa (em. 15) kuin huvipuistoissakin.

Valokuvauskeksinnön julkistamisen jälkeen muotokuvauksen eriytyminen omaksi lajikseen alkoi varsin pian. Muotokuvauksen suosio sai valokuvaajat mestaroimaan varsin monimutkaisten prosessien parissa, jotta asiakkaan maku tuli tyydytetyksi viimeistä kehysmallia myöten. Muotokuvaus antoi myös valokuvaukselle sysäyksen kohti kasvavia tuotantomääriä: uutuuden viehätys leijui vielä kuvaamoissa, kun patenteista ja kasvavista markkinoista jo taisteltiin. Valokuvasta tuli henkilökohtainen käyntikortti: valokuva oli muisto. Pikakuvaamoissa peltipohjalle tehty ferrotypia oli jo esine, jonka malli sai mukaansa pistäytymällä valokuvaajalla. Mutta lopulta todellisuus ei riittänytään, vaan alunperin mustavalkoista kuvaa väritettiin ja malleja ja heidän ulkonäöllisiä piirteitään paranneltiin. (Saraste 1996, 55.) Valokuvaaja oppi myös imartelemaan – ja tuo taito elää esim. kuvankäsittelyssä edelleen.

Alkuvaiheen kankeista sovelluksista ja pitkistä valotusajoista (niin pitkistä, että kuvattavalle jouduttiin kehittämään laitteita, mm. poseeraustuoli niskatukineen, pitääkseen hänet paikoillaan koko valotuksen ajan kohdettaan edes etäisesti muistuttavan kuvan takaamiseksi [Saraste 1996, 56-57]) on tultu pitkälle.

Nopean kehityksen mukana kasvoi samalla alansa taitavia ammattilaisia, joiden työn arvo tuli kestävänsä (em., 55). Parhaita muotokuvaajia arvostetaan edelleen erityisen paljon suhteessa muihin alansa ammattilaisiin, ainakin oman ammattikuntansa sisällä. Aidon ihmiskontaktin tallentaminen onkin erityinen taito.

3. Tutkimuksen käsitteistö ja aiempi tutkimus

Tutkielmassa käyttämieni avainkäsitteiden ymmärtäminen osana kokonaisuutta joka muodostuu taiteentutkimuksesta ja -historiasta, viestinnästä ja valokuvauksen historiasta sekä kulttuurista jossa nämä ovat syntyneet on tämän työn kannalta oleellista.

3.1 Kolme keskeistä analyysin välinettä

Tämän työn keskeisiin käsitteisiin kuuluvat siis muoto, tyyli ja sisältö.

Tyylin käsitettä hahmotan saksankielisen maailman yhden arvostetuimman taidekriitikon, sveitsiläinen taidehistorioitsija Heinrich Wölfflinin (1864–1945) tekstien mukaan jäsentyneessä perinnössä tulkita kuvaa. Aloitin keskittämällä huomioni Wölfflinin alunperin jo vuonna 1915 ilmestyneeseen tekstiin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst (Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Later Art)*, mutta laajensin pian lukemistoani pikemminkin sen tulkintoihin ja erityisesti kritiikkiin, sillä teosta on kritisoitu mm. käsitteellisestä kapeakatseisuudesta jo hyvinkin varhaisessa vaiheessa (Kuusamo 1996, 171). Keskustelu teoksen synnyttämän koulukunnan ja sitä arvostelevan suuntauksen piirissä on antanut runsaasti eväitä tyylin käsitteen ymmärtämiseen. Vaikka Wölfflinin teoksen kieli on paikoitellen hyvin raskaslukuista, se on siis ennen kaikkea antanut lähtökohdan tyylin tutkimukselleni.

Wölfflinin merkitys taidekritiikissä on merkittävä, ja toisin kuin edeltäjänsä, esimerkiksi itävaltalainen Alois Riegl (1858–1905), hän tarjosi muutaman teeman tai idean sijasta kokonaisen työkalupakin taiteen ymmärtämiseksi ja analysoimiseksi (Preziosi 1998, 113). Wölfflinin suurimpina saavutuksina pidetään taiteen tulkinnassa käytettävien käsiteparien muodostamista, kuten esimerkiksi *lineaarinen* ja tämän vastakäsite *maalauksellinen*. Wölfflinin ajattelussa lineaarisen käsite edustaa renessanssista johdettua viivan käyttöön perustuva tyyliä ja maalauksellinen taas barokista johdettua massoitteeluun perustuvaa tyyliä (Kallio 1998, 64). Näiden avulla tutkijat ovat muokanneet mm. käsitystämme siitä miten taiteilijat saavat merkitystä yhteisössä ja miten tyylit muokkautuvat ajan myötä. Näistä vastapareista on kuitenkin taidehistoriassa oltu montaa mieltä (mm. Kuusamo

1996), enkä käytä niitä tässä työssä analyyttisenä välineenä. Wölfflinin analyysimalli kuuluu lähinnä aikakauteen, jossa taideteoksen formaalien ominaisuuksien tutkiminen taiteen sisäisesti oli päämäärä sinänsä: näin sen toivottiin jotenkin tuovan valaistusta taiteen ”sisäiseen” kehitykseen (Kuusamo 1996, 169).

Wölfflinin tekstit toimivat aikanaan osin innoittajina ja suunnannäyttäjinä ranskalaiselle taidehistorioitsijalle, Henri Focillonille (1881–1943), joka kiinnitti teoksessaan *The Life of Forms in Art* (1989) taas erityisesti huomiota välineiden merkitykseen taiteen tekemisessä ja instrumenttien teknisiin mahdollisuuksiin (Focillon 1989). Tässä yhteydessä sivusin ensimmäistä kertaa muodon ja siihen liittyvää formalismin käsitettä, joka hahmottaa taidekriittiköä välineen mukaan. Tähän paneudumme lähemmin luvussa 3.1.1.2.

Wölfflinin tekstejä avasi lukemistossani tärkeältä osaltaan David Summers (1941–), joka keskiaikaan erikoistuneena taidehistorioitsijana käsittelee omassa esseessään *’Form’, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description* (ilmest. 1989) muotoa ja tyyliä sangen monipuolisesti 1700-luvulta aina 1990-luvulle asti. Artikkelista löytyi myös runsaasti viitteitä muuhun, osittain hieman tuntemattomampaan lähdekirjallisuuteen. Tämäkin teksti löytyi amerikkalaisen taidehistorioitsija Donald Preziosin (1941–) kokoamasta teoksesta *The Art of Art History: A Critical Anthology* (1998).

Edellä mainittujen teosten lisäksi olen käyttänyt apunani huomattavaa määrää niin oppikirjoiksi, tieteellisiksi teksteiksi kuin muiksikin esityksiksi tarkoitettuja lähteitä. Kattava lista lähdekirjallisuudesta löytyy tämän työn lopusta.

3.1.1 Muoto

”Muoto ei muutu, mutta sen tulkinta muuttuu – ja kun tulkinta muuttuu, se tarkoittaa, että sama muoto on suhteutettu kontekstuaaliseen toiseuteen.” (Kuusamo 2011, 86.)

Onko muoto sen synnyttäneen ympäristön lopputuotos vai onko sitä mahdollista tarkastella jonkinlaisena autonomisena toimijana?

Kun aiemmin ajateltiin, että tietyt muodot redusoituvat väistämättä johonkin ideologiaan, 1900-luvun alusta ja ensimmäisestä maailmansodasta lähtien on ajateltu pikemminkin, että taideteokset itse generoivat ideologiaa. Kuusamo (2011, 110) lainaa Luis Althusserin (1918–1990) ajatuksia, jonka mukaan taideteos tuottaakin tai uusintaa ideologiaa representaatioidensa *muotojen* kautta. Toisaalta nämä muodot ovat aina monitulkintaisia, ”jo siitä syystä, että jokainen intellektuaalinen virtaus pidättää itselleen oikeuden määritellä muodon käsitteen eri tavalla” (em., 110).

Muodon käsite on taidehistoriallisessa keskustelussa jossain määrin asetettu representaation vastakohtaksi. Kuusamo (em., 86) puhuu modernismin ajan *mimesis*-harhasta viitaten keskusteluun luonnon todenmukaisesta jäljittelystä: *mimesis* ei hänen mukaansa koskaan ollutkaan luonnon jäljittelyä, vaan pikemminkin *kerrontamallien* jäljittelyä. Näin todellisuudenkaltaisuutta ei korreloinutkaan itse todellisuus vaan sen esittämisen tapa. Vastakohta ei siis ollutkaan todellisuudessa vastakohta lainkaan. Kuvat mallintavat, systematisoivat ja varioivat: Kuusamon (em., 86) mukaan juuri mimesiksen harha asetti representaation ja muodon vastakkain, sen sijaan että ne olisivat toimineet toistensa tukena.

Kuusamo (2011, 87) arvelee, että muoto on voinut olla suhteellisen suosittu käsite sen historiassa juuri sen takia, että sen on katsottu määrittelevän sellaista laveaa aluetta, joka muuten on jäänyt määrittelemättömäksi. Hän muotoilee, että muoto olisi esiintynyt eräänlaisena *mentaalidiskurssina*. Ymmärrän hänen tarkoittavan tällä tietynlaista ajattelutapaa. ”Muoto ei ole halunnut olla kehys tai konteksti, vaan eräänlainen taideteoksen taideteosmaisuuuden mystinen ydin” (Kuusamo 2011, 87).

Hayden White (1928–) esittelee teoksessaan *Figural realism* (1999) termin ”struktuurilinen harha” (*structuralist fallacy*) (Kuusamo 2011, 147), joka on uskoa siihen että kun löydämme tai saamme identifioitua taideteoksen struktuurin, olemme löytäneet sen merkityksen. Tämä taas viittaa strukturalistien monesti käyttämään termiin muodosta struktuurin synonyyminä.

Strukturalistinen harha on läheistä sukua itävaltalais–brittiläisen taidehistorioitsijan E.H. Gombrichin (1909–2001) käyttämälle käsitteelle ”fyysiognomisesta harhasta” (*physiognomic fallacy*) (Summers 1998, 134-36) jonka David Summers (em.) esittelee esseessään *‘Form’, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description*.

Fysiognomia oli aikanaan suosittu, nykyään epätieteeksi luokiteltu käsitys fyysisten ominaisuuksien siirrettävyydestä persoonaan. Käsitteen katsotaan yleisesti olevan lähtöisin Aristoteleelta (Aristoteles 1963, 256-303). Tarkemmin hänen mukaansa on mahdollista lukea ”sielun” ominaisuuksia yksilön ulkonäöstä. Näin esim. leijonaa muistuttava henkilö omaa leijonaan liitettäviä ominaisuuksia. (Summers 1998, 134.)

Ernst Hans Gombrichin käyttämä termi ”fyysiognominen virhepäätelmä” (*physiognomic fallacy*) taas on käsitys siitä, että taideteoksista voitaisiin analogisesti johtaa taiteilijan omia ominaisuuksia (em., 135). Gombrichin katsotaan argumentoineen, että tämä virhepäätelmä olisi taas lähtöisin yleisemmästä ja neutraalimmasta tavasta tehdä yleensäkin ”fyysiognomisia havaintoja” (*physiognomic perception*). Tämä ajatus on osa Gombrichin Karl Popperin (1902–1994) ajattelusta soveltamaa käsitystä valokeilan tapaan toimivien havaintojen teoriasta (*searchlight theory of perception*) ja kritiikki on yleisemmin osa Gombrichin systemaattista hyökkäystä ekspressionismia vastaan. (Summers 1998, 134-35.)

Perusajatus Gombrichin fyysiognomisen virhepäätelmän osalta tiivistyy parhaiten Summersin (1998, 135) artikkelissa analogiaan tietyistä väreihin liitetyistä ominaisuuksista: Taivas, kaukaisuudessa siintävät vuoret, tietynlainen musiikki ja masentuneisuus voidaan esimerkiksi yhdistää kaikki väriin sininen. Tämän ymmärrän viittaavan kielen kuvailevaan merkitykseen, esim. englanninkieliseen ilmaisuun *“feeling blue”*, tuntee olonsa surulliseksi.

Ajatusta voidaan Summersin (1998, 135) mukaan soveltaa taiteeseen ja ajatella, että muoto taideteoksissa ilmaisee näitä projektoituja merkityksiä. Näiden argumenttien ydin on hänen mukaansa, että taideteoksesta luettavilla merkityksillä ei ole historiallista, ja eikä täten myöskään taidetta selittävää arvoa. Saadaksemme taideteoksista historiallista ymmärrystä tähän ei ole olemassa oikotietä, vaan meidän täytyy todellisuudessa vain ottaa selvää itse historiasta. (em., 135.)

Ymmärtääkseni Gombrich ja Summers puhuvat siitä, kuinka muoto-ominaisuuksiensa vankina erilaiset teokset, kuten hyvänä esimerkkinä juuri valokuvat, eivät voi koskaan kertoa enempää kuin mitä ne todellisuudessa ovat. Ymmärtääkseen paremmin niiden historiaa, tekijöitä tai teosten taustavaikutuksia on todellisuudessa perehdyttävä teoksen tuottaneeseen kulttuuriin ja aikaan. Näitä ei voida lukea teoksista itsestään.

Gombrich hylkää Summersin mukaan toistuvasti ajatuksen, jonka mukaan taiteilijan ja katsojan tunteet olisivat yhteydessä toisiinsa. Jos tällaista yhteyttä, symmetrisyyttä kuten Summers (1998, 135) sitä nimittää, esiintyisi, niin tästä olisi helppo johtaa että katsojan olisi yksinkertaisesti mahdollista nähdä teoksen olennaisin merkitys vaivatta. (em., 135.)

Modernissa taiteen tulkinnassa taas tällainen konnotaatio voidaan usein nähdä vaikuttavan tulkintojen taustalla: Taide saatetaan nähdä jonkinlaisena ”universaalina kielenä”: jonakin, jolla voimme ymmärtää vieraita kulttuureja tavoilla joihin muut tulkinnat eivät yllä (em. 1998, 135).

Tässä on Gombrichin ekspressionismin kritiikin ydin. Summers (1998, 135) havainnollistaa tätä ajattelua konkretisoiden, että emme koskaan voisi ymmärtää esimerkiksi 1100-luvun Ranskaa tai Atsteekkien kieltä ja kirjallisuutta tutkimalla *pelkästään* heidän taiteensa muotoja. Summers (em., 135) korostaa Gombrichin ymmärtäneen jo aikanaan paitsi edellisenkaltaisen ajattelun vetoavuuden, myös sen kuinka hän näin uhkasi kritiikillään modernin taiteen instituutioita. Radikaaleimmillaanhan tämä vaikuttaa ratkaisevasti ajatukseen taiteesta ihmisyhteisöjen tärkeänä merkitysten välittäjänä!

Gombrich puolustaa näkemystään sillä, että hänen vastustamansa ekspressionismi on vihje essentialismista. Hänen suoraviivaisen käsityksensä mukaan viiva taideteoksessa ei merkitse, tai asemoi tai ilmaise vaikkapa iloisuutta tai surua, vaan viiva on vain suhteessa

muihin viivoihin ja toisiin muotoihin tai yleisesti vain todellisuuteen jossa nämä muodot ovat nähtävissä. (Summers 1998, 135.)

Tässä piilee osaltaan mahtavan ajatuksen siemen. Taidetta ei voikaan universaalisti ymmärtää, vaan taiteen kokemus ihmisille vaihtelee kuten sen muodotkin. Ihmisille tyypillinen säännönmukaisuuksien etsiminen ja inhimillisyyden reflektointi objekteista ulottuu myös taiteen kentälle, ja tästä Gombrich Summersin suulla nähdäkseni juuri puhuu. Mahdollisia merkityskonstruktioita voidaan rakentaa valokuviiin loputtomasti ja uudet tulkinnat ovat aina mahdollisia. Semiotiikka ja sen lähestymisen tavat ovat tästä hyvä esimerkki: semiotiikassa yksinkertaisestakin kuvallisesta esityksestä voidaan rakentaa merkityksellisyyttä hakeva ajatusrakennelma merkkien suhteesta toisiin.

Edellisestä johtaen toinen merkittävä huomio taas on, kuinka silti itse *taiteen ymmärtäminen* ei silti olisikaan merkityksetöntä. Ajattelussani on siis syytä erottaa kaksi asiaa toisistaan: taiteen ja taiteen luoman kulttuurin merkitys ja merkitykset. Itse taiteen tutkiminen ei voi olla merkityksetöntä vain sillä perusteella, että sen luomaa kulttuuria ei voidakaan sen perusteella ymmärtää.

Muodossa onkin eikä lopulta kyse mittelöstä absoluuttisen käsitteen ja ilmiön välillä. Altti Kuusamon mukaan ”Jokaisen taiteellisen utopian tehtävä on yrittää kaataa raja-aita muodon ja sisällön välillä”. Vaikka tämä olisikin vain muodon retoriikkaa, tämä utopia toteutuu silti jokaisessa dynaamisessa tulkinnassa (Kuusamo 1998, 88-89).

Muoto on myös aina kommunikoivaa. Tämä on itse asiassa Kuusamon mukaan myös filosofi ja kirjailija Umberto Eco (1932–2016) varhainen kanta. Valokuva taas on aina symbolinen systeemi, jossa tietynlainen ”redublikaatio” aina toteutuu. Tämä taas ”- - tarkoittaa, että todellisten piirteiden ja symbolisen merkityksen välinen kuilu on minimaalinen” (em., 87; 113.)

3.1.1.1 Katse muokkaa muotoa

Katseen merkitystä viestinnässä ja taiteen tulkinnassa on käsitelty useissa eri teoksissa. Tässä työssä pääasiallisina lähteinä toimivat Janne Seppäsen nuorten lukutaitoa käsittelevän hankkeen osana julkaistu kirja *Katseen voima* (2001) ja Arja Elovirran ja Ville Lukkarisen toimittama artikkelikokoelma *Katseen rajat* (1998). Näiden lisäksi katseen ja muodon suhdetta määrittää mm. David Summers (1998).

Katseen ja sen merkityksen käsittely tässä yhteydessä on perusteltua. Seppänen (2001, 93) korostaa, että katseella on tärkeä sija identiteetin määrittelyssä. Tyylin taas voidaan määritellä olevan ensisijaisesti valintoja. Identiteetin, minäkuvan ja itseluottamuksen ohjatessa jokapäiväisiä valintojamme, ne ovat näin merkittävässä roolissa myös tyylin muodostumisen kannalta.

Summers aloittaa muodon käsittelyn viittaamalla brittiläisen kollegansa Michael Podron (1931–2008) käsitteeseen ”tulkitsevasta katseesta” (*interpretative vision*) (Summers 1998, 128). Perusajatus tässä taidehistorian ehkä kantalaisimmassa tulkinnassa on, että mieli, *tietoisuus*, muodostaa maailman. Tämä idea on keskeinen modernin taidehistorian tieteenalalla. Sen mukaan taiteilija ei ole vain asioiden tallentaja, vaan niiden muokkaaja ja tulkitsija (em. 128).

Summersin mukaan Heinrich Wölfflin aloittaa teoksensa *Principles of Art History* esimerkillä neljästä maalarista, jotka lähtevät maalaamaan samaa näkymää ja päätyvät tekemään neljä täysin erilaista taulua (Summers 1998, 128). Summersin mukaan tästä on johdettavissa kaksi johtopäätöstä: yksi negatiivinen ja yksi positiivinen. Negatiiviseksi hän laskee sen, että anekdootin perusteella täysin objektiivisen katseen muoto ei olisi mahdollinen. Positiivisena Summers pitää sitä, että tämä ”ei-jäljittelyvä taiteen komponentti”, taideteosten eriäväisyyksistä todistusvoimansa ammentava ”puuttuva palanen”, osoittaaakin johonkin *toisenlaiseen todellisuuteen*. Tätä mystistä komponenttia Summers taas kutsuu Wölfflinin tapaan *muodoksi*. Muoto on siis pikemminkin kuin sattumanvarainen, tai turha tai ylimääräinen, jotain täysin oleellista: se on ”ihmisen hengen ilmaisu”, vastakäsitteenä *luonnolle*, joka on vastarinnan ja välttämättömyyden ilmentymä. Wölfflinin argumentti on Summersin (1998, 128) mukaan se, että muotoa analysoimalla voidaan tutkia ihmismielen (*spirit*) rakenteita itsessään.

Ehkä merkittävin johtopäätös tästä on, että taiteen yhtäläisyyksiä voidaan yrittää selittää tällä henkilökohtaisella tai kollektiivisella ”hengellä”, niin taiteilijoiden välillä kuin aikakausien erilaisten *tyyli*en erojen ja yhtäläisyyksien välillä – aina kansakuntien ja rotujen välisiin eroihin asti. (Summers 1989, 128-129.)

On syytä erottaa edellä kuvattu ymmärrys muodosta ja se muodon saama merkitys, joka taiteesta puhuttaessa usein välittyy arkikieleen. Arkikielessä muoto tarkoittaa taiteeseen viitatessa yleensä kahta asiaa: se viittaa teoksen saamaan kokonaismuotoon, sen fyysiseen olemukseen. Toisaalta taideteoksen sisällä muoto viittaa sen hahmon elementteihin niiden perusosien joukossa, joista taideteos koostuu. Esimerkiksi maalaus koostuu viivasta, väreistä, pinnasta, tilasta, mittakaavasta ja formaatista sekä muodosta, mutta veistos koostuu lähes yksinomaan muodosta. (Wilson & Lack 2008, hs. form.) Tässä muodon ja sisällön käsitteet risteävät. Sisältöön ja sen määrittelyyn palaamme tuonnempana.

Myös Summers viittaa ”muodon” käsitteen kahteen tulkintaan. Hän esittää, että yleisesti ottaen muodolla on yksinkertaisempi merkityksensä, mutta lisäksi ylevämpi merkitys, joka taas korostaa *olemusta* (Summers 1989, 131). Käsitys alempiarvoisesta olemuksesta ja ylempiarvoisesta varsinaisesta *merkityksestä* tuntuvatkin toistuvan muodon käsitteen tulkinnoissa läpi historian. (K.E.; Summers 1989, 133).

3.1.1.1 Katse ja arkinen havainto

Formalistit (kts. 3.1.1.2) analysoivat kuvan rakennetta ja sen optisia ominaisuuksia täysin irrallaan katsojasta ja katselutilanteesta. Nykytutkimus sen sijaan korostaa, että katsoja on *aktiivinen merkitysten tuottaja*. Erityisesti jälkistrukturalistiseen teoriaan tutustuneet taidehistorioitsijat ajattelevat, että kuvan merkitys ei synny pelkästään väreistä, muodoista ja aiheilmista. Tulkitsijan on otettava myös huomioon esimerkiksi se, missä yhteydessä teos esitetään, kuka sitä katsoo, millaisen diskurssin, käsite- ja toimintaympäristön osaksi se mielletään ja miten kuva kommunikoi (Olin 1996, 208; Elovirta 1998a, 77).

Valokuvan todellisuusilluusio onkin osoittautunut huomattavasti monimutkaisemmaksi kuin aikaisemmin on ajateltu (Elovirta 1998a, 77). Kvantulkinnan ja näin ollen

taidehistoriallisen analyysin perustana kun on ”oikea havainto”. Arki jäsentyy havaintojemme: näön, kuulon, hajujen ja muiden tuntemusten kautta. Olemme tottuneet luottamaan aisteihimme. Silti jokainen tietää joskus kuulleensa väärin tai erehtyneensä henkilöstä. Taideteos onkin Elovirran mukaan (em., 77-78.) itse asiassa mikä tahansa teksti, joka vaatii *tulkintaa*. Tarkastellessamme esitystä projisoimme siihen aina lisämerkityksiä. Kokemus ja tieto vaikuttavat taas siihen, miten havaitsemme, mutta myös siihen, miten taiteilijat kuvaavat maailmaa – tai mitä he ylipäätään pitävät kuvaamisen arvoisena. (Elovirta 1998a, 77-78.)

Kameran oli aikanaan mullistava keksintö: se muutti aikalaisten käsityksen todellisuudesta. Se paljasti kuvien ”alitajunnan”, vangitsi silmälle näkymättömän liikkeen ja yksityiskohtien maailman. Eadweard Muybridgen (1830–1904) 1870-luvulla ottama kuvasarja todisti, että tuon ajan tapa nähdä ja kuvata hevonen kaikki jalat irti maasta, eli ”lentävässä laukassa” oli pelkkä optinen harha. Uusi tieto tarjosi siis myös uuden tavan kuvata todellisuutta, tässä tapauksessa hevosen liikettä. (Elovirta 1998a, 78.)

Katsomistilanteessa tiedolla on monta näkymätöntä tehtävää: taidehistorioitsijan (tai esim. valokuvaajan) on esimerkiksi tunnistettava, mihin genreen, kuvatyypin luokkaan, teos kuuluu. Tämä tieto auttaa jäsentämään ja tulkitsemaan ”yksittäisten elementtien kudelmaa”. (Elovirta 1998a, 78.) Valokuvaajan tietämys oman alansa keskeisistä teoksista ja kuvastosta vaikuttaa hänen tulkintaansa, kun taas keskiaikaisten maalausten tulkitsijan täytyy esimerkiksi tuntea hyvin ikonografiset aiheet: mikäli katsojalla ei ole muusta kuin nykykuvastosta, hän saattaa olla tässä yhteydessä vaikeuksissa. Pyrimme löytämään kuvasta aina ennestään tuttuja aiheita ja muotoja, se on inhimillistä. (Elovirta 1998a, 78.)

Eristäminen tai sulkeistaminen on myös tyypillinen havainnointiin liittyvä piirre. Näyttelykierroksen jälkeen emme välttämättä muista maalausten (tai valokuvien) kehyksiä silloinkaan, kun ne ovat olleet oleellinen osa taiteilijan kokonaisilmaisua. Erityisesti 1980-luvun alussa valokuvaajilla olikin tapana korostaa otostensa autenttisuutta vedostamalla kuva niin, että negatiivin perforoitu reuna jäi näkyviin. Se todisti, että raja oli tapahtunut kuvattaessa, ei jälkikäteen pimiössä. Tässä tapauksessa kehystämällä ja kehyksillä on siis myös selkeä sisällöllinen ulottuvuus. (Elovirta 1998a, 79-80.)

Abstraktimmasta ja ehkä kiinnostavammasta rajaustavasta on kyse silloin, kun kuva irrotetaan alkuperäisestä paikastaan, esimerkiksi kirkosta ja siirretään museaalisen tai taidehistoriallisen mielenkiinnon kohteeksi, uudenlaisen ympäristön osaksi. Samalla merkitys voi muuttua. Kansainvälistä mallia seuraten valokuvauksen historia rakennettiin Elovirran (1998a, 80) mukaan Suomessakin siirtämällä alunperin johonkin muuhun tarkoitukseen tehdyt kuvat korkeataiteen esteettisen diskurssin osaksi.

3.1.1.1.2 Katseen politiikka

Representaation (kts. 3.1.2.5) kritiikki ja katseen politiikka ovat olleet erityisesti kulttuurin tutkimuksen nimellä tunnetun teoreettisesti ja poikkitieteellisesti suuntautuneen tutkimuksen keskiössä. Silmän fysiologia ja hermojen optinen koneisto olivat pitkään ainoat havainnon luonteen selittäjät. Jälkistrukturalistit taas huomasivat, että havainnossa ei olekaan kyse pelkästään muotojen tunnistamisesta, vaan merkitysten tuottamisesta. Näyttelykäyntien tapaiset, aikaisemmin täysin subjektiivisina pidetyt toimet osoittautuivat sosiaalisiksi – kuten meistä jokainen on oman sosiaalisen yhteisönsä muokkaama. Näin alettiin puhua katseen politiikasta. (Elovirta 1998a, 85-86; Bryson 1988, 107.)

Elovirta (1998a) referoi Roman Ingardenia (1893-1970), jonka mukaan kuva tarjoaa tietyn rakenteen, johon katsoja reagoi, ja juuri tämä reaktio tuottaa taideteoksen. Taideteos ei siis ole lukkoon lyöty tai ennalta määritelty, vaan osittain avoin. Juuri tämä avoimuus taas sallii katsojan väliintulon (Iversen 1993, 130-131; 138).

Englannin kielessä *gaze* tarkoittaa kiinteää katsetta: jotain samanlaista kuin tuijotus suomen arkikielessä, joskin ei ole kuitenkaan sille tarkka vastine. Termi korostaa katsovaa subjektia, hänen halujansa ja visuaalista nautintoa, mutta käsittelee osaltaan myös tiedon ja vallankäytön ulottuvuuksia. (Elovirta 1998a, 86.)

Katse (*le regard*) taas psykologisena käsitteenä pohjautuu ranskalaisen Jacques Lacanin (1900-1981) usein viitattuun peilivaihetheoriaan. Sen mukaan kuuden ja kahdeksantoista kuukauden välillä lapsi tunnistaa ensimmäisen kerran oman peilikuvansa ja ymmärtää näin erillisyytensä. Tämä ei kuitenkaan edellytä mitään konkreettista pelikuvan näkemistä, vaan ulkopuolinen maailma alkaa toimia ikään kuin peilinä; lapsi näkee itsensä ulkopuolisen

silmin. Lacan taas omaksui käsitteen aikalaiseltaan, ranskalaiselta kirjailijalta ja eksistentiaalistifilosofilta Jean-Paul Sartrelta (1905-1980). (Elovirta 1998a, 87.)

Elovirran (1998a) lainaaman Lacanin mukaan ihminen voi kuvitella olevansa havaintomaailmansa keskus, mutta tosiasiasa tapa kokea on läpeensä sosiaalinen. Opimme näkemään niin kuin opimme puhumaankin. Tässä mielessä jopa hengettömät objektit ikään kuin katsovat takaisin ja ovat suhteessa *minän* perusrakenteeseen. Näkeminen on maailman hallinnan metafora ja katse jäsentää satunnaisista todellisuuden palasista yhtenäisen konstruktion. Verkkokalvon ja maailman välissä on valkokangas, jolle sosiaalisesti omaksuttu merkityssysteemi heijastuu. Katse on siis mitä suurimmassa määrin vallan käyttöä. (Bryson 1988, 87-94; Elovirta 1998a, 87.)

Tunnen suurta houkutusta avata katseen yhteydessä myös kartesiolaisen perspektiivin maailmaa, mutta tässä yhteydessä siihen ei valitettavasti ole mahdollista syventyä tarkemmin. Suuresti yksinkertaistaen kartesiolaisessa perspektiivissä oli kyse subjektin ja objektin, sisäisen ja ulkoisen, havaitsijan ja hänestä riippumattoman todellisuuden välisestä etäisyydestä (Elovirta 1998a, 90). Katseen politiikasta, kartesiolaisesta perspektivismistä ja albertilaisesta kuvasta käyty keskustelu ja kirjallisuus on äärimmäisen sofistikoitunutta ja hienosyistä. Todettakoon silti, että kartesiolaisen perspektiivin suurin oivallus oli ehkä siinä, että näennäisessäkin objektiivisuudessaan valokuvan nähtiin paljastavan kuvan tekemisen *sopimuksellisuuden*. Myös valokuva osoittautui näin rakennetuksi – se pystyi valehtelemaan! (Elovirta 1998a, 89).

3.1.1.2 Kun formaalista tuli normaali - formalismi

Formalismi on taidehistorian ala, joka analysoi ja tutkii muotoa ja tyyliä. Formalismissa tutkitaan esineitä puhtaasti niiden visuaalisuuden perusteella ja sen perusteella miten ne on tehty. Maalaustaiteessa formalismi korostaa sommittelullisia elementtejä ja taiteilijan valintoja, kuten värejä, muotoa ja viivan käyttöä, tilaa, tekstuuria ja muita näköaistein havaittavissa olevia ominaisuuksia eikä esim. ikonografiaa, esittävyttä, tai merkityksiä tai historiallista ja sosiaalista kontekstia. Äärimuodossaan formalismi esittääkin, että kaikki taideteoksen ymmärtämiseen tarvittava on sisällytetty teokseen itseensä. Teoksen syntyyn liittyvä historiallinen viitekehys, teoksen synnyn motiivit tai taiteilijan yksityiselämä – kaikki konseptuaaliset puolet ovat toissijaisia. (Bell, 2014.) Filosofi Nick Zangwill (1957–) on määritellyt (2001) taiteen formalismin viittaavan niihin asioihin, jotka voidaan määrittää sensoristen tai fyysisten ominaisuuksien perusteella: niin kauan kun kyseiset fyysiset ominaisuudet eivät ole suhteita muihin ominaisuuksiin tai aikakausiin. Arkkitehti ja filosofi Branco Mitrović (1961–) on taas määritellyt (2011) formalismin taiteessa ja arkkitehtuurissa doktriiniksi, joka määrittää, että taiteen esteettiset ominaisuudet voidaan johtaa sen visuaalisista ja tilaa koskevista ominaisuuksista.

Formalismin vastakohta on kontekstualismi. Kun formalismi lähtee teoksista itsestään, kontekstualismi taas nimensä mukaisesti kontekstista. Kontekstualismi on ”joukko metodeja perustuen ajatukseen, että taide pohjaa *historiallisiin* tapahtumiin” (Summers 1989, 139).

3.1.1.2.1 Formalismi ja kuvan autonomia

Mielenkiintoinen kysymys onkin erityisesti valokuvauksen (ja maalaustaiteen jne.) yhteydessä, voiko kuva olla täysin sisällötön – siis itseriittoinen, autonominen? Tätä kysymystä käsittelen seuraavassa formalismin ja kontekstualismin välisen debatin yhteydessä, kun pyrin hahmottamaan näitä taiteen vastakkaisia tulkintoja.

Kallion (1998) mukaan on harhaa olettaa, että teoksen tyylin kuvailu voisi jäädä pelkästään teoksen formaalisten ominaisuuksien kuvailuksi ilman, että kysymys koko teoksen merkityksestä ei samalla aktualisoituisi. Erilaiset taideteoreettiset ajattelutavat, kuten

formalism, ovat kuitenkin yrittäneet supistaa taiteen taiteellisuuden ja samalla merkityksen pelkkiin muoto-ominaisuuksiin. Tämä 1800-luvun puhtaan fysiologiseen psykologiaan pohjautuva havainnon teoria esitti siis, että katsoja voisi havainnoida kuvaa täysin ”viattomalla silmällä”, eli pois sulkea havaintotapahtumasta mieltymystensä, mielipiteidensä, tietojensa tai tunteiden vaikutuksen. Näin se mitä katsoja havainnoisi, olisi vain *puhdasta visuaalisuutta*, väriä ja muotoa. Muoto-ominaisuuksien ajateltiin herättävän katsojassa tällaisen puhtaan ”esteettisen tunteen”. (Kallio 1998, 63.)

Taidehistoriassa ensimmäisen muoto-ominaisuuksiin perustuvan tyylikieliopin kehitti 1900-luvun alussa Heinrich Wölfflin. Hän selitti koko taiteen ja taidehistorian kehityksen silmän ja muodon suhteena, kahden keskenään ikään kuin vuorottelevan havaintotavan kehityskulkuna (Kallio 1998, 63-64). Wölfflin kehitti taideteoksen muoto-ominaisuuksia kuvaavat viisi vastakohtaista käsiteparia, jotka edustivat yleispäteviä ”optisia skeemoja”, joiden läpi maailma nähdään ja esitetään (Wölfflin 1998, 116-117; Kallio 1998, 64). Tärkeää on ymmärtää Wölfflinin lähtökohdat teoriaa rakentaessaan: hän kehitti dikotomisen peruskäsitteistönsä (*Grunbegriffe*) vertailemalla *renessanssin* ja *barokin* taidetta, joissa taiteellisesti merkityksellisiä hänelle olivat vain muutoskeemat teosten ikonografisten teemojen ja sisältömaailman jäädessä tämän ”taiteellisuuden” ja samalla tutkimuksellisen mielenkiinnon ulkopuolelle (Kallio 1998, 64). Saksalainen taidehistorioitsija Edgar Wind (1900–1971) on Kallion (em., 64) mukaan kuitenkin hyvin huomauttanut, että Wölfflinin peruskäsitteet kuten *lineaarinen* (renessanssin tyylistä johdettu viivankäyttöön perustuva tyyli) tämän vastakäsite *maalauksellinen* (barokin tyylistä johdettu massoitteeluun perustuva tyyli) eivät edusta *perusmuotoja*, vaan *keskimääräisiä* muotoja, ja että näiden käsitteiden kuvaamia ominaisuuksia esiintyykin ts. *kaikkien* aikakausien tyyliissä, täten vesittäen Wölfflinin teorian perusteet.

Selittäessään näkemisen historian (ja samalla eräänlaisen tyylin) muutoksia Wölfflin ei kuitenkaan voinut pitää kiinni näkemisen historian ja taiteen optisen kehityksen autonomisuudesta. Yrittäessään selittää havaintotapojen ja näiden tyylien muutoksia hän joutui turvautumaan aikakauden kauneusihanteiden ja maun vaikutukseen – eli taiteen muoto-ominaisuudet kuitenkin illustroivat kokonaisia maailmankatsomuksia. Koko tyylin muutos näytti saavan kimmokkeensa uusien sisältöjen ilmaisupaineesta. Wölfflin ei näin mitenkään pystynyt aukottomasti perustelemaan ajatustaan taiteen ”puhtaasta optisesta kehityksestä”. (Kallio 1998, 64.)

1900-luvulla taiteellisuuden riittävien ja välttämättömien ehtojen määrittely formalistisissa taidesuunnissa ja kritiikissä vieläpä tiukentui (Kallio 1998, 64). Siinä missä 1910-luvun formalisteille Clive Bellille (1881–1964) ja Roger Frylle (1866–1934) kuvasta saattoi puhua vain sellaisten peruselementtien kuten viiva, piste, pinta, väri, valo tai volyymi kautta (kts. esim. Bell 1914), toisen maailmansodan jälkeen yhdysvaltalaiselle taideteoreetikolle Clement Greenburgille (1909–1994) taideteos merkitsi enää vain kaksiulotteista itseriittoista väripintaa, joka ei sisältänyt mitään viittauksia itsensä ulkopuolelle, ja ”ei esittänyt mitään”, oman materiaalisuutensa lisäksi (em., 64). Formalisteille oli tärkeää maalaustaiteen oman ominaislaadun ”puhtauden” varjelu muiden taiteenlajien ominaisuuksien ”tartunnoilta”. Maalaus ei saanut sisältää mitään kirjallista ainesta, esimerkiksi sisältää mitään tarinaa tai teemaa. Abstraktismi tuntui täyttävän tämän vaateen parhaiten ja Greenburg muokkasi Wölfflinin ja Rieglin normatiivisten määreiden (hyvän ja huonon tyylin erottelun) käsitteestä normatiivisen maalaustaiteen rajoja vartioivan teorian. (em., 64.) Hän olikin tunnettu mm. abstraktin maalaustaiteen maalari Jackson Pollockin (1912–1956) töiden puolesta puhujana.

Voiko kuva olla ”sisällötön”, redusoitua vain tyyliksi, formaalissa mielessä? Kallio (1998, 65) muotoilee, että vähintäänkin voidaan sanoa että ”kuville arvon ja merkityksen antava yhteisö samalla antaa kuville sisällön”. Modernismissa ”taiteellisuudesta” on jo tullut eräänlainen aihe. Toimittaja ja kirjailija Tom Wolfe (1931–), yhdysvaltalaisen journalismin kehittäjä 60- ja 70-luvuilla, onkin Kallion (1998) mukaan huomauttanut ironisesti, että moderni taide on jo tullut täysin kirjalliseksi perustellessaan tätä kuvallista autonomisuuttaan valtavalla määrällä teoreettisia tekstejä, ja näin oikeastaan *kuvittanut* omia teoreettisia tekstejään. Monille abstrakteille taiteilijoille teoriasta on tullut perustavaa laatua oleva lähtökohta, niin että teoria on jo erottamaton osa teoksen muotoa, sillä taiteilija ei olisi tullut luoneeksi sellaista muotoa ilman abstraktin taiteen teorioita. (Kallio 1998, 65.)

Tässä onkin hyvin mielenkiintoinen kulma taiteen tekemiseen ja sen itseisarvoisen luonteen kyseenalaistamiseen. Omissa töissäni huomaan, että mitä enemmän tutustun taiteen teorioihin, sitä enemmän ne vaikuttavat omaan näkemykseeni siitä minkälaisia asioita näen valokuvan voivan pitää sisällään.

Altti Kuusamo on Kallion (em., 65) mukaan esittänytkin, että taideyhteisön tuottamat taideteoreettiset tekstit luovat maalauksille eräänlaisen ikonografisen (kirjallisen, temaattisen) merkitystason. Toisaalta, kuvien merkitykset muodostuvat myös kuvallisten elementtien suhteesta toisiin kuviin: kun tiettyä hahmoa tai kuvallista elementtiä toistetaan, se aletaan tunnistaa ikään kuin aiheeksi – tietynlaiset tavat puhua tietystä taiteesta vakiintuvatkin sen merkityksiksi ja näin taidekritiikki tuottaa ikonografiaa. Kuusamoa mukaillen voidaankin todeta, että tietty ”puhtaaltakin” vaikuttava muoto kantaa aina mukanaan kulttuurisia mielleyhtymiä ja laajemmasta viitekehyksestä tulevia merkityksiä. (Kallio 1998, 65.)

Seuraavaksi käsittelen tyyliä; niin taidehistoriassa, viestinnässä kuin maalaustaiteessa ja valokuvauksessakin. Lisäksi syvennyn tyylien aikakausiin ja epookkeihin. Lopulta erittelen tyylien muutosta ja mahdollisia syitä muutoksille.

3.1.2 Tyyli

Sana tyyli tulee etymologisesti latinan sanasta *stilus*, ja tarkoittaa alunperin roomalaisten käyttämää merkintään tarkoitettua työkalua. Roomalaisessa retoriikassa tyyllillä tarkoitettiin jonkin aiheen esittämisen tapaa, kun taas keskiajalla stilus laajentui merkitykseltään tarkoittamaan myös käytöstapaa (Eskola ym. 1993, 227). Ernst Gombrichin (1998, 152) mukaan taas useimmin käytetty termi kuvaamaan esim. roomalaista kirjallisuuden tyyliä (vrt. runoilijat) oli *genus dicendi*, puheen tapa. Tässä yhteydessä tyylin määritelmä lähestyy esim. diskurssin käsitettä, jonka voi määritellä myös sosiaalisen kielenkäytön tavaksi, jolla on sääntönsä ja rakenteensa (Seppänen 2001, 20).

Tyylin merkitys englannin kielessä on vähintäänkin yhtä monimuotoinen kuin suomeksi: Oxfordin sanakirja määrittää sanan *style* neljällä eri tavalla. Ensimmäinen merkitsee tapaa, miten jokin asia tehdään, toinen on taas tiettyä muotoilua tai leikkausta koskeva määritelmä, joka pätee esim. vaatteiden kohdalla. Kolmas merkitys menee abstraktimmalle tasolle: sana on myös synonyymi elegantille käyttäytymiselle. Neljäs merkitys viittaa jo tietyn taitelijan tai ryhmän töiksi luettavaan kaanoniin ja historialliseen kontekstiin tietyn aikakauden muodossa. Sanaan viitataan lisäksi myös esim. maneerina tai jonkin asian tai ihmisen esiintyessä jollakin tunnetulla tavalla. Esimerkiksi kahvila voi olla ”stailattu” pariisilaiseen tyyliin tai imitaattorilla voi olla hyvin omaksuttu Elviksen tyyli. (Hornby 2005, 1527-28.)

3.1.2.1 Tyyli taidehistoriassa

Muoto ja tyyli ovat avainkäsitteinä vaikuttaneet taidehistorian ja -kritiikin käytäntöihin läpi 1800- ja 1900-lukujen (Preziosi 1998, 112). Tyyli on taidehistoriassa yksinkertaisimmillaan ”- - mikä tahansa selvä, ja näin ollen tunnistettava tapa, jolla jokin teko toteutetaan tai artefakti, esine, tehdään tai aiotaan tehdä” (Gombrich 1998, 150).

Tyylin määritelmät voidaan jakaa Gombrichin (1998) mukaan taidehistoriallisesti deskriptiivisiin ja normatiivisiin. Kuvailut voivat vaihdella eri tekemisen muotojen välillä ryhmien, maiden ja ajanjaksojen mukaan jossa nämä olivat tai ovat edelleen tavanomaisia. Esimerkiksi mustalaismusiikki, ranskalaistyylinen ruoanvalmistus tai 1700-lukulainen

mekko. Tyylin määritelmä saattaa toisaalta olla nimetty jonkin henkilön mukaan (*cicerolainen*) tai jopa merkitä jonkin yksilön tapaa tehdä jotain ("tämä ei ole minun tyylistäni"). Samalla tavalla instituutioilla ja yrityksillä voi olla oma erityinen tapansa toimia. (Gombrich 1998, 150.)

Tyylejä voidaan kuvata jollain tunnusomaisella ominaisuudella, joka voi olla myös jonkin *tunteen* aste: "intohimoinen tyyli" tai "humoristinen tyyli". Yhtä usein tunnusomainen ominaisuus voi olla johdettu jostain performanssin tai tuotannon vaiheesta ja ikään kuin siirretty toiseen jolla on samankaltaisia ominaisuuksia, kuten vaikkapa "teatraalinen käyttäytyminen".

Tyylin käsitettä voidaan käyttää myös normatiivisessa merkityksessä osoittamaan jotain haluttua ominaisuutta joka saa esityksen, performanssin tai taide-esineen erottumaan massasta; määrittelemättömistä tapahtumista tai objekteista: "Hänet otettiin vastaan tyylillä" (em., 150-51). Tai kuten itse esimerkiksi muotoilisin suomeksi: "tuolla tanssijalla on erinomainen tyyli" tai ehkä hieman kankeammin negatiivisen kautta "tuo rakennus on täysin tyyliön".

Gombrich huomauttaa aiheellisesti, että vain erilaisia vaihtoehtoja sisältävää taustaa vasten jotain valintaa voidaan pitää ilmaisullisena (em., 151). Kielitieteilijä Stephen Ullmann (1964, 6) vahvistaa saman: ilmaisun keskeinen konsepti on *valinta* ja valinnanvapaus. Ei voida puhua tyylistä jos ei yleensääkään ole mahdollisuutta valita eri ilmaisumuotojen välillä (em., 6).

Terminologia voi joskus myös toimia sosiaalisena vedenjakajana. Jonkun taiteellisen suuntauksen kannattajat voivat kutsua suuntaustaan tyyliksi, kun taas vastustajat muodiksi, korostaen sen ohimenevää tai pinnallista luonnetta (Gombrich 1998, 152). Tämä tuntuukin toistuvan erityisesti englannin kielessä ja englannin kielen sana "fashion" tuntuu arkikielessä soveltuvan monesti käytettäväksi samassa yhteydessä kuin "style". Tämä onkin merkittävältä osin ainoa huomattava ero sanojen "style" ja "tyyli" välillä.

Termiä *tyyli* on alettu käyttää taidehistoriassa Gombrichin (em., 152) mukaan 1700-luvulta asti, pääasiassa juuri J.J. Winckelmannin (1717–1768) teoksen *History of Ancient Art* myötä. Winckelmann käsitteli kreikkalaista tyyliä (taiteissa) kreikkalaisen elämäntyylin

ilmaisuna (em., 152) ja oli merkittävä henkilö myös siinä mielessä, että oli mainittavasti ensimmäinen, joka näki taiteen ilmentävän kokonaista kulttuuria (kts. myös Winckelmann 1972).

1700-luvulla historianfilosofia antoi virikkeitä uudelle systemaattisemmalle tarkastelutavalle ja sykliseen kehitysajatteluun liittyi yhä laajempi sosiaalinen kehitysajattelu. Tyylin kehitys sidottiin yhteiskunnallisiin tekijöihin. J.J. Winckelmann hahmotteli antiikin taiteen historiaa käsittelevässä teoksessaan taiteen tyylikehitystä *huomattavasti* laajemmasta perspektiivistä kuin renessanssin kirjoittajat. Syklinen kehitysmalli korvautui Ranskan vallankumouksen jälkeen teleologisella mallilla eli taiteen kehitykselle postuloitiin (~esitettiin) lopullinen päämäärä. Yhteiskunnallinen oikeudettomuus sai sellaiset ajattelijat kuin Friedrich Schiller (1759-1805) tai saksalaiset varhaisromantikot etsimään pelastusta sekä yksilön että yhteiskunnan moraalisiin ongelmiin taiteen alueelta. (Winckelmann 1972; Kallio 1998, 70-72.)

Selkeimmin teleologinen malli näkyi G.W. F. Hegelin (1770–1831) idealistisessa ajattelussa. Hänen teksteissään jo vuosina 1835-8 taide toimi maailmanhistorian kehitysprosessissa *absoluuttisen hengen* ilmenemismuotona (Hegel 1998, 97-101). Hegel luonnehti koko länsimaista historian kehitystä taiteen tyylikausilla. Hegeliä itseään ja saksalaista taidehistorioitsijaa Friedrich Pieliä (1931–) uudelleen muotoillen Kallio (1998, 72) näkee, että prosessi oli kuitenkin kuvataiteelle epäedullinen. Kehityksen johtaessa absoluuttisen hengen yhä suurempaan itsetietoisuuteen historiassa, materiaalisuuden kumoutumiseen ja henkisyden etenemiseen, symbolisen, klassisen ja romanttisen tyylivaiheen kautta etenevässä kehityksessä materiaan sidottu kuvataide menetti merkitystään sanataiteen (runouden) eduksi (em., 72).

Kului pitkälti sata vuotta, ennen kuin uusi jaotteluun perustuva tapa nähdä saavutti riittävän perspektiivin niin että tyyllillisten kausien määrittelyssä voitiin viitata eri tyyliuuntien kaanoniin (klassinen, postklassinen, renessanssi, barokki, rokokoo, neoklassinen jne.). Tämä taas teki romantiikan aikakaudesta erityisen tietoisin tyylin olemassaolosta ja sai esittämään kysymyksen oman aikansa hallitsevasta tyylistä. Näiden keskusteluiden puitteissa korostui teollistumisen vaikutus tyylin ja tyylin ja teknologisen kehityksen suhde. (Gombrich 1998, 153.) Tämä historiallinen yhteys näkyy keskusteluissa edelleen.

1800-luvulla taiteen kehitystä alettiin selittää Darwinin myötä evoluutioteorialla ja ajatus taiteen lopullisesta *teloksesta* (päämäärästä) väistyi lineaarisen, jatkuvaa kehitystä painottavan mallin tieltä (Kallio 1998, 72). Taiteen alkuhistoria ja kehitys nousi mielenkiinnon ja teoretisoinnin kohteeksi. Puhuttiin taiteen kehityslajeista samaan tapaan kuin biologiassa evoluution kehityslajeista (em., 72). Kehityslajit tarkoittivat nimenomaan taiteen tyyliä, tyylien kehitystä.

Tämän pohjalta sekä Alois Riegl ja Heinrich Wölfflin loivat siis kumpikin selitysmallinsa, joissa tyylikausien jatkumo näyttäytyi lainomaisena ja *vääjäämättömänä*, vastakkaisuusperiaatteen mukaisesti. Kuten olemme saaneet huomata, molemmilla oli oma lähestymistapansa tähän vastakkainasetteluun. Rieglillä se oli kosketusaistin vastakkainasettelu optisen havainnoinnin kanssa (tai subjektiivisen ja objektiivisen havainnoinnin välillä), ja Wölfflinillä viivatyylin vastakkainasettelu maalauksellisen tyylin kanssa. Molempien kaksinapaisuuteen perustuvassa ajattelussa heijastuu selkeästi Hegelin ajattelu. Jopa siinä määrin, että Rieglin termi *Kunswollen*, ”taidetahto”, jonka hän selitti vaikuttavan taiteen ja kulttuurin kausivaihteluiden taustalla, muistuttaa erehdyttävästi Hegelin *maailmanhengen* käsitettä (lainaus Lorenz Dittmannilta: Kallio 1998, 73). Välittöminä syinä malliensa syntymiseen sekä Riegl että Wölfflin näkivät aikakauden havaintotavan muutoksen. Tämä taustalla vaikuttaa 1800-luvun psykologinen näkemys näkö- ja kosketusaistin työnjaosta ympäristön havainnoinnissa. (Kallio 1998, 73.)

Kallion (em., 73) mukaan tyylihistoriallisen selitysmallin menetettyään uskottavuutensa samanlaisia totaalisia selitysmalleja ei ole luotu. Taiteen kehitystä on selitetty esim. oppimis- ja korjaamisprosessina, jossa taiteen aikaisemmin tarjoamia malleja on verrattu todellisuushavaintoon ja mallia on sen mukaan korjattu vastaamaan paremmin havaintoa. Kallio (em., 73) referoi Kuusamo (1996) ja etsii syitä muutokseen aikakauden voimakkaasta sosiaalisesta murroksesta, jossa taide usein selitettiin ajan hengen, *Zeitgeistin*, tuotteeksi.

3.1.2.1.1 Tyylin rajoitukset

Gombrichin (1998, 162) mukaan yksi tapa määritellä tyyli on havainnoida rajoituksia, joiden puitteissa se toimii. Tällä hän tarkoittaa sitä, että kun taiteilija tai hänen edustamansa taide on määritetty kuuluvaksi tiettyyn kategoriaan tai edustavan tiettyä

tyyliä, taiteilijan tekemiään valintoja voidaan arvioida myös tämä valintojen suppeamman huomioiden. Gombrichin (em., 162) itsensä käyttämä esimerkki on musiikin maailmasta: kuuntelija joka tuntee tietyn musiikkityylin hyvin, saattaa olla hyvin tietoinen että millä hetkellä hyvänsä siinä saattaa tapahtua tiettyjä muutoksia ja että nämä muutokset ovat hyvin todennäköisiä. Tätä odotushorisontin luomista vertaisin esim. jazz-musiikin esittämisen tapaan ja soolo-osuuksien merkitykseen tyylilajissa. Odotusten täyttyminen ja vuorovaikutus odotusten ja niiden täyttymisen tai välttelyn välillä on osa välttämätöntä musikaalista kokemusta (em., 162). Näin osa musiikin kuuntelemisen nautintoa syntyy juuri tästä kuuntelijan odotusten täyttämisestä, siitä että kuuntelija osittain tietää jo mitä on tulossa.

Rajoituksia edustavat myös tyylin normatiiviset määritteet. Gombrich (em., 163) nostaa esille eri tyylilajien oppimisen ja väärentämisen. Hän painottaa, että on olemassa mahdollisuus, että esimerkiksi tietyt rintakuvat roomalaisista keisareista, joita yleisesti pidetään antiikin ajan tuotoksina, onkin luotu renessanssin aikana. Jotkin väärennökset ovatkin paljastuneet vasta, kun taiteilijan käyttämät välineet ovat paljastuneet uudemmiksi kuin on ollut teknisesti mahdollista. Väärennökset vihjaavatkin, että niin väärentäjällä kuin aktiivisella taideharrastajallakin on mahdollisuus tyylin ymmärtämiseen yhtälailla kuin alkuperäisellä taiteilijalla. (em., 163.) Tämä on mielenkiintoinen tulkinta. Ennen kaikkea siksi, että se asettaisi taiteen tulkitsijan samanarvoiseen asemaan sen tekijän kanssa *de facto*.

Gombrichilla (1998, 160) on mielenkiintoinen ajatus myös kansallisuuteen ja kansalliskulttuuriin liittyvän ominaisuuteen vaikutuksesta tyyliin. Hän kysyykin, onko mahdollista, että esimerkiksi brittiläisen vaatimattomuuden ja kohteliaisuuden kulttuurissa, johon hän itse integroitui 1940-luvun lopulla, on syntynyt juuri sille ominaiset kulttuuriset (vaatimattomat ja kohteliaat) ehdot täyttävää taidetta?

Neuvostosyntynyt amerikkalaisprofessori Mayer Schapiro (1904–1996) taas tuntuu olevan sitä mieltä, että tietyn tyylin kansalliset piirteet ovat hyvinkin ennustettavissa. Hän perustelee tietyn tyylin yhtäkkistä tai odottamatonta esiintymistä toisella maantieteellisellä alueella suoraviivaisesti pelkästään yksinkertaisella muuttoliikkeellä tai kaupankäynnillä. (Schapiro 1998, 144.)

3.1.2.1.2 Epookit

”Yksilötyylillä” tarkoitetaan tietyn taiteilijan töille ominaisia piirteitä. Kollektiivikäsitteenä voidaan suomeksi puhua esimerkiksi tietyn taitelijaryhmän tyylistä, koulukunnasta tai aikakauden tyylistä. Viimeisimmällä tarkoitetaan suomeksi yksinkertaisesti tiettyä aikavälinä vallitsevana olevaa tyyliä. Kun taas Italiassa alettiin puhua kuvataiteen yhteydessä 1300-luvulla tyylistä (*maniera*), tällä tarkoitettiin joko yksilötyyliä tai *taiteilijaryhmän* tyyliä. (Kallio 1998, 66.)

Epookki- eli aikakausikäsitteenä tyyliä alettiin käyttää 1700-luvulta lähtien. Tässä tyylin käsitteen kehityskulussa taiteilijan/taiteen ja tyylin suhde kääntyi päinvastaiseksi. Kun renessanssiaikana ajateltiin, että taiteilija valinnoillaan oli tyylin alkusyy ja luoja, 1700-luvulta alkunsa saaneelle tyylihistorialle oli leimallista ajatus tyylin geneerisyydestä. Tässä näkemyksessä siis *tyyli* tuotti taiteen. Kunkin aikakauden tyylin ajateltiin luovan puitteet sille miten taitelija loi taidetta: näin taiteilija teki valintoja aikakauden tyylin tarjoamista mahdollisuuksista. (Kallio 1998, 66.)

1700-luvulta myös käsitys kansasta tai rodusta ja näiden henkisiä valmiuksia alettiin pitää tyyliä määrittävinä tekijöinä, ja käsitteet kansallistaide tai kansallinen tyyli saivat vahvistusta (em., 66). Ja tässä kohdin mukaan kuvaan astui tyylihistorian isäksikin tituleerattu J.J. Winkelmann. Hän ajatteli, että Kreikan kuvanveiston tyylikehitystä olivat muovanneet ulkoisten elinehtojen, kuten ilmaston ohella Kreikan yhteiskunnallinen tilanne ja kansan henkinen ja fyysinen kunto (em., 66-67). Mielenkiintoista tässä on, että heijastuksia tämän tyyppisestä ajattelusta esiintyi Suomessakin vielä itsenäisyytemme ensimmäisinä vuosikymmeninä: taidehistorian professori Onni Okkosen (1886–1962) jatkuvana huolenaiheena oli, minkälaisen kuvan suomalainen taide antaa kansakunnan henkisestä ja myös ”rodullisesta kauneudesta ja lahjakkuudesta” (em., 67). En voi olla näkemättä tässä yhteneväisyyksiä havaintoon suomalaiskansallisesta taipumuksesta olla huolissaan siitä, miten pieni maamme nähdään maailmalla.

Länsimaisen taidehistorian jaksottelu ajallisiin ja maantieteellisiin pää- ja alatyyleihin sai pääasiallisen muotonsa 1800-luvulla. Kantavana ihanteena tässä tyylikausien jaottelussa oli epookkien rekonstruointi. Tyylihistorian ongelmaksi koituikin Kallion (em., 67) mukaan lopulta liian yksipuolisen ja ristiriidattoman kuvan antaminen taiteen historiasta.

Myös Shapiro (1998, 145; Kallio 1998, 67) on huomauttanut, että tämä epookkien yhtenäisyys on pikemminkin ollut harhaa: kunakin periodina on tosiasiaassa vallinnut tyylien moninaisuus ja erilaisuus. Tyylihistorian rakennelmalla on toki myös puolustajansa, mutta jopa puolustajat on saatu jo myöntämään, että tyylin tunnuspiirteiksi ei lopulta voida määritellä pelkkiä muoto-ominaisuuksia (Kallio 1998, 67).

Tyylien aikakausia tutkiessani mieleeni on lisäksi noussut kysymys siitä, ovatko epookit ja tyylihistoria lainkaan mielekäs tapa kertoa taiteen historiaa? Kallio (1998, 67) antaa esimerkin epookkien kyseenalaisesta hyödyntämisestä suomalaisten kivikirkkojen tapauksessa: hyvinkin vähäisten tunnuspiirteiden perusteella keskiaikaisia kivikirkkojamme on hänen mukaansa, viitaten likka Kronqvistin (1892–1944) luokitteluun (em., 67), jaoteltu varhais-, täys-, ja myöhäisgoottilaisiksi. Joskus varhaisgoottilaisten kirkkojen tunnuspiirteeksi on riittänyt pari-ikkuna ja tietyt sakastitkin on määritelty varhaisgoottilaisiksi, vaikka niiltä puuttuivat sen tyyllilliset tunnusmerkit. Triviaalilta vaikuttavan esimerkin takana on yksinkertainen suippokaarinen kysymys: Tekeekö muutama tällainen aukko tai tähtiholvaus kirkosta kokonaan goottilaisen? (em., 68-69.) Toisin ilmaistuna: mikä tekee taiteesta sen mitä se on?

Tyylien määrittelyyn saattavatkin vaikuttaa niin uskonnolliset, ideologiset-poliittiset, nationalistiset, esteettiset kuin vaikkapa rakenteeseen liittyvät tekijät. Esim. monesti arkkitehtonisissa tyyliissä on suosittu joko käytännöllisiä ominaisuuksia tai viittauksia muihin merkityksiä kantaviin elementteihin: esim. pyörökaariaukotusta käyttävää ”romanisoivaa tyyliä” suosittiin pitkään hyötyrakennuksissa, koska se salli rakenteen muuntelun käytännön tarpeiden mukaan. Antiikin ja Italian renessanssin tyylipiirteitä käytettiin taas mielellään kirjasto-, museo-, ja koulurakennuksissa ilmentämään oppineisuutta ja sivistystä. (em., 68.) Näin tyyliä kantavat merkityksiä jotka periytyvät ajasta toiseen.

Tyylikaudet ovat suosittu tapa hahmottaa historiaa, mutta näin ei ole toki kaikkialla. Tyylihistoria on itse asiassa hyvin länsimainen tapa kertoa taiteen historiasta. Taiteenhistorian yleisesityksissä tyylikausien jatkumo katkeaa heti, jos mukaan otetaan Euroopan tai Pohjois-Amerikan ulkopuolisten alueiden taidetta: on silti vaikea puhua taiteen historiasta, sen moninaisista ilmiöistä ja jatkuvasta muutoksesta käyttämättä

erilaisille tyyliille ja kausille annettuja nimityksiä (em., 69). Saati olla sitten käyttämättä tyylin käsitettä lainkaan.

Hyvin tärkeää on huomata, että kausien nimet eivät silti missään nimessä ole absoluuttisia käsitteitä! Tyylinimikkeet ja erilaiset -ismit voivatkin viitata sekä taidesuuntaukseen, että epookkiin – ja tietyn epookin sisällä voi taas olla useita eri suuntauksia. Esimerkiksi modernismi on kattokäsite, jonka alla kymmenittäin erilaisia -ismejä. Monia tyylinimikkeitä käytetään taas ylihistoriallisesti, kuvaamaan samantyyppisiä piirteitä muidenkin aikakausien taiteissa. Esimerkiksi antiikin hellenistisen taiteen tietyistä piirteistä puhutaan *barokkina*, tai *realismia* voi periaatteessa esiintyä minä aikana tahansa – sehän viittaa vain kohteen kuvaamisen tapaan, jossa tämä yritetään kuvata mahdollisimman täydellisesti (luonnollisesti)! (em., 69.)

3.1.2.1.3 Tyylien kehittyminen

Tyylin muuttumista on selitetty sekä taiteilijayksilön tai -ryhmän että yliyksilöllisten historiallisten voimien aiheuttamaksi (Kallio 1998, 70).

J. J. Winkelmannin epookkiajattelussa taiteen kehitys nähtiin antiikista omaksutulla tavalla sykleinä. Tässä näkemyksessä taidekaudet kokevat samantapaisen elämänkaaren kuin elävä organismi: varhaisvaiheen, kukoistuskauden ja kypsyyden, jota seuraa rappio ja kuolema kuten lainauksessa Suomalaisesta sanakirjasta kävi ilmi (Eskola ym. 1993). Tämä biologinen metafora säilyi selitysvoimaisena taidehistoriallisessa ajattelussa aina 1900-luvun alkuun. Sen myötä taas myöhäisantiikki, barokki ja rokokoo leimattiin *rappiokausiksi*, kun normina pidettiin klassisen antiikin ja renessanssin luomia teoskaanoneita. (em., 70.) Tästä taas johtuu jälkimmäisten kausien erityisarvostus taiteessa.

Nykyään suosittu kontekstuaalinen ajattelu myös sitoo taiteen monin tavoin historialliseen syntytilanteeseensa, mutta historiallista tilannetta ei oleteta annetuksi, vaan sekin on tutkijan konstruoima ja siten mahdollisesti hyvinkin problemaattinen käsite (Kallio 1998, 73). Myös muutoksen käsite itsessään on muuttunut suuresti ajan saatossa. Aiemmin tyylihurrokset eivät olleet kovin selkeitä, koska yhteiskunta pysyi suhteellisen muuttumattomana (em. 73).

Kuusamo (1996, 237) korosti jo yhdeksänkymmentäluvun puolenvälin jälkeen, että nykyinen muutosvauhti voikin merkitä murrosten merkitysten liioittelua historiassa. Olen ehdottomasti samaa mieltä: mielestäni tämä näkyy jo selkeästi siinä miten julkisessa keskustelussa viitataan yleiseen teknologian kehitykseen ja sen yhteiskunnalliseen vaikutukseen (esim. ”digimurros”, ”journalismin murros” jne.).

Gombrichin (1998, 153) mukaan historiallisesti se tapa, jolla jokin asia tehdään tai luodaan on todennäköisesti pitäytynyt samana niin kauan kun se täyttää jonkin sosiaalisen joukon tarpeet. Staattisissa ryhmissä konservatismi on todennäköisesti vahvoilla, eikä vaikkapa ”ruukunvalaminen, korin punominen tai sodankäynti muutu pitkänkään ajan kuluessa” (em., 153). Muutokseen ja muutoshakuisuuteen vaikuttavatkin hänen mukaansa kaksi asiaa: teknologinen kehitys ja sosiaalinen kilpailu (em. 153). Teknologinen kehitys taas on nähdäkseni vielä erityisasemassa: se vaikuttaa erityisesti mahdollisiin valintoihin, joita voidaan tehdä ja joista tyyli taas koostuu.

Paremmen toimintatavan esiintyessä se yleensä vaikuttaa muodin tai tyylin muuttumiseen, varsinkin aloilla joilla tekninen edistys on tärkeää kuten historiallisesti vaikkapa kuljetusala tai sodankäynti (em. 153). Mitä nopeampaa teknologinen kehitys taas on, sitä suurempi on kuilu uuteen sopeutumisen ja sen hylkimisen välillä. Gombrichin (em. 153) oman aikansa esimerkki teknologian vaikutuksesta tyyliin rakentuu 1900-luvun autoteollisuudesta: jopa vanhan auton (*vintage car*) omistaminen voidaan nähdä ”tyyllillisenä valintana”.

Gombrich ehdottaa tyylin muuttumisen paineeksi siis sosiaalista kilpailua. Oli sitten kyse roomalaisen kulttuurin ihannoinnista (renessanssi) tai keskiajan eurooppalaisten kaupunkivaltioiden keskinäisestä kilpailusta (Gombrich 1998, 153-154; Ferguson 2011, 36), ne ovatkin vaikuttaneet ajan ”henkeen” (vrt. *Zeitgeist*), muotiin (Ferguson 2011, 36) ja aikakausien tyyliin (rakennusten koko, ornamentit) (Gombrich 1998, 154). Tällaisissa tapauksissa tyylien transitionaalisuus askarruttaa myös lukijaa. Isojen tyylillisten aikakausien välissä on aina ollut siirtymävaiheita (em., 155) ja monesti tyylin lukeminen tietyn tyyliisuuntauksen piiriin riippuu jälkikäteen tarkasteltuna näkökulmasta.

Wölffliniä selittäen ja mukaillen Gombrich (em., 157) esittääkin, että sijoittamalla *oeuvre*n (ransk.: *teos*, *kirja* eng. *taideteos*) jatkuvien muutosten ketjuun, tulemme tietoisiksi siitä

mitä sen tekijä on oppinut edeltäjiltään, mitä hän on muokannut ja kuinka hänen työtään on käytetty vuorollaan seuraavien sukupolvien toimesta.

Gombrich viittaa Heinrich Wölfflinin vuonna 1888 esittämän muotoilun tyylistä:

”Selittääkseen tyyliä, se tulee asettaa yleishistorialliseen kontekstiin ja varmistaa, että se on harmoniassa toisten kanssa samassa ajassa” (em., 159).

Kallio (1998) on taas täysin toista mieltä. Hän ehdottaa, että jos tyyliä muuttuvatkin jatkuvasti, niin ”kuvataiteen lajit, kuten maisemamaalaus, asetelma tai *muotokuva* ovat taiteen historian pysyvämpiä puitteita” (Kallio 1998, 73). Näin muotoiltuna muotokuvan perinne voi siis olla yksi tyylihistorian pysyvimpiä elementtejä.

3.1.2.2 Tyyli ja viestintä

Tyylistä viestinnässä ja kirjallisessa ilmaisussa on kirjoittanut mm. suomalainen kielentutkija ja emeritusprofessori Pauli Saukkonen (1933–) kirjassaan *Mistä tyyli syntyy?*: ”Viestintätapahtuman tarkoitus, intentio-funktio, ja sosiaalinen tilanne, puhujan ja kuulijan välinen suhde, vaikuttavat edelleen siihen, millaisen näkökulman, perspektiivin sanoman lähettäjä asiaansa valitsee. Jokaisella on ensinnäkin oma persoonallinen näkökulmansa, mutta sen lisäksi täytyy ottaa huomioon viestinnän tarkoituksesta johtuva näkökulma ja oletettu sanoman vastaanottajan näkökulma. - - Valitussa lopullisessa vaihtoehdossa yhdistyvät siis sisäinen persoonallinen näkökulma ja vastaanottajasta ja viestinnän tavoitteesta johtuva ulkoinen tarkoituksenmukaisuusnäkökulma, joiden summan tai kompromissin tyylin voi sanoa olevan.” (Saukkonen 1984, 8-9.)

Saukkonen (1984) pohtii kysymystä tyylin synnystä kirjansa otsikkoa myöten: joka kerran kun puhumme tai kirjoitamme, joudumme valitsemaan tyylin millä asian ilmaisemme. Saman asian voi periaatteessa sanoa lukemattomilla eri tavoilla. Mutta mistä sitten syntyy juuri se tyyli, jonka kulloinkin valitsemme? Mitkä seikat siihen vaikuttavat?

Ei voitane sanoa, että viestinnässäkään jokaisella on vain oma henkilökohtainen tyylinsä, jolla ei olisi mitään yhteistä muiden ihmisten tyylien kanssa. Päinvastoin, meillä on useimmiten ensimmäisenä mielessä muiden puheista ja kirjoituksista saatu jonkinlainen väljä tyylimalli kuhunkin tarkoitukseen. On olemassa jonkinasteista säännönmukaisuutta siitä, miten on normaalia tai sopivaa. Nämä säännönmukaisuudet ovat kieliyhteisön hyväksymiä ja omaksumia *tyylinormeja*. Näistä säännöistä taas syntyy erilaisia *tyylilajeja*. (Saukkonen 1984, 9.)

Saukkonen kielitieteilijänä korostaakin, että tyylinormit aiheutuvat usein siitä kokonaisympäristöstä, kielen ulkoisesta kontekstista, jossa kieltä käytetään. Väljät yhteisölliset tyylinormit taas sallivat puolestaan yksilötyylien ilmentymisen. Yksilön tyylin täytyy silti sopeutua yhteisön sääntöihin. (em., 10.) Toisin sanoen yksilön tyyli muodostuu aina yhteisön kautta ja sen hyväksymien rajojen sisällä.

Tyylin valintaa ei kannata ohittaa kevyin perustein: viestinnän kannalta se voi joko täydellisesti ratkaista viestinnän onnistumisen tai epäonnistumisen (em., 10).

Miten ja mistä sitten tällainen henkilökohtainen, subjektiivinen tyyli syntyy sen jälkeen kun yleiset, objektiiviset tyylinormit on otettu huomioon?

Saukkosen (em., 11) mielestä voidaan sanoa, että (puheen ja kirjoituksen) tyyli syntyy sen kokonaisympäristön eli kontekstin pohjalla, jossa sitä käytetään, ts. (puhujan tai kirjoittajan) ”tarkoituksista, intentioista, (kielellisen) ilmaisun tehtävästä ja funktiosta laajassa mielessä”. Hän korostaa kuitenkin, että kullakin viestintätapahtumalla on omat erityisvaatimuksensa, jotka johtuvat (puhutun tai kirjoitetun tekstin) erityistavoitteesta ja kulloisestakin sosiaalisesta tilanteesta (ja jotka säätelevät yksityiskohtaisesti tyylin ja joiden vaatimuksesta yleisistä malleista voidaan poiketakin). (Saukkonen 1984, 11.)

3.1.2.2 Tyyli ja kieli

Tyyli tunkeutuu arkisesti elämäämme jo puheen tasolla. Meillä kaikilla onkin varmasti luonnostaan jonkinlainen käsitys siitä, mitä tyyllillä tarkoitetaan. Puhummehan sanakirjamerkityksien lisäksi arkielämässämme elämäntyylistä, pukeutumistyylistä, tyylikkyydestä jne. Kuten sanakirjamääritelmän yhteydessä huomasimme, tyyli merkitsee tällöin toistuvia malleja noudattavaa tapaa toimia ja tehdä valintoja. Nämä mallit taas ovat myös muiden omaksuttavissa tai jäljiteltävissä. Tyyli on siis yhteisöllinen, sosiaalinen käsite. (Kallio 1998, 59.)

Tyylin piirteet on myös ymmärretty sellaisiksi taideteoksen elementeiksi, jotka muodostavat teoksen *syntaktisen* tason: eräänlaisen lauseopin tai rakenteen tason, joka on erotettu teoksen *semanttisesta*, merkitysten tasosta. Tyyli muodostaa näin ollen teoksen merkityksestä erillisen ”sfäärin” tai tason. Tähän tyylin sfääriin ovat taas jääneet teoksen formaalit elementit, visuaalisen pinnan merkit, kun taas se mitä kuva esittää tai viestii, on jäänyt sisällön alueelle. (em., 60.)

Kallio (em., 60) väittää, että käytännössä maalaustyyli, samaan tapaan kuin kieli, voitaisiin oppia lähes täydellisesti tietämättä sen sääntöjä tarkasti. Hän perustelee väitettään sillä, että taitavimmat taideväärentäjät voivat oppia jäljentämisen taidon niin hyvin, että pystyvät hämäämään parhaitakin asiantuntijoita. (em., 60-61.)

Tyyli yhdistetään usein teoksen ilmaisun laatumääreeksi ja sitä kuvaillaan sanallisesti usein myös jonkin psykologisen tilan ilmaisuksi: esim. hurmioitunut, humoristinen tai raju jne. Tällaiset kuvailut liukuvat usein aistienväliselle alueelle, synesteettiseksi kuvailuksi, vaikka ne kuvataiteessa onkin ymmärrettävä sananmukaisesti visuaalisina (esim. pehmeä tai kova tyyli). Tyyliä luonnehditaan usein *metaforisesti*, jolloin ikään kuin tunnustetaan, että siihen ei päästä suoraan käsiksi, vaan se täytyy tehdä metaforan lailla, merkityksen siirron avulla. (Kallio 1998, 61-62.)

3.1.2.2 Makuasioita

Seuraavassa käyn lyhyesti läpi, miten käsitteet tyyli ja maku sitten eroavat toisistaan ja miksi näistä käsitteistä tähän työhön on valikoitunut juuri ensimmäinen.

1800-luku tunnetaan ”järjen vuosisatana”, mutta sitä on myös luonnehdittu *maun vuosisadaksi*. Termit järki ja maku eivät ole niin vahvasti ristiriidassa kuin intuitiivisesti saattaisi luulla.

1800-luvulla maun käsite oli jotain hyvin erilaista kuin nykypäivän arkikielessä. Se oli eräänlainen tietämisen tapa, jolle ei voida antaa täysin rationaalisia perusteita, mutta jonka luonteeseen kuuluu kuitenkin tietynlainen peritty universaalius. Maun käsite ei siis ollut yksityinen, vaan hyvinkin sosiaalinen, suorastaan erottamaton osa *sensus communiksen*, yhteisen tunteen, käsitettä. Maku ei näin ollen rajoittunut esteettisen piiriin, vaan piti sisällään myös moraalisen ulottuvuuden. (em., 1.)

Kantilainen maun käsite onkin hyvin lähellä tyylin käsitteen filosofiaa, eroten siitä merkittävilta osin ainoastaan siinä, että vaikka maun on katsottu eri aikoina edustavan monenkin ihmisen näkemystä (em., 1.), tyyli on edelleen se käsite jota käytetään viittaamaan usean ihmisen *samanlaiseen* makuun ajassa ja paikassa. Myös epookkien ja aikakausien määrittelyn yhteydessä taidehistoriassa käytetään useammin tyylin käsitettä, maun käsitteen esiintyessä huomattavasti harvemmin. Tyyli on käsitteenä myös laajempi, mutta samalla konkreettisempi: sillä voidaan tarkoittaa esim. subjektin (taiteilijan) jostain joukosta tekemiä konkreettisia valintoja, kun maun käsitteellä voidaan taas havainnollistaa jotain abstraktia, ideaalia, jota ei välttämättä koskaan (sanallisesti) saavuteta (em., 1).

Maun käsitteeseen ottaa kantaa myös elokuvakriitikko Vesa Sirén, jota Jyri Vuorinen (1995, 65-66) lainaa teoksessaan *Esteettinen taidemääritelmä*. Sirén havainnollistaa hyvin maun käsitteen arkista merkityksen muuntautuvuutta ja subjektiivisuutta analysoidessaan Antti Alasen tekstiä omasta kauhuelokuvan kritiikistään. Vuonna 1985 Alanen kirjoittaa Vuorisen mukaan, että Sam Raimin elokuva *Evil Dead - Kauhun riivaamat* osoittaa ”- - äärimmäisen väkivaltaisuuden ohella kiistämätöntä huonoa makua”. Seitsemän vuotta myöhemmin Alanen kommentoi taas kirjoittamaansa tekstiä: ”Kiistämätön huono maku

merkitsee kauhunharrastajalle (sic) yhä selvemmin *positiivista* määrettä.” ja jatkaa
”Tosikkomaisestihan näitä elokuvia ei ole tarkoituskaan katsoa.”

Vuorinen (1995, 66) tiivistää hyvin mistä on kyse: ”Jotkut saattavat siis sanoa, että heistä hyvää on huonon maun mukainen, mutta tarkoittavat tällä vain, että pitävät hyvänä jotakin, mikä olisi huonon maun mukaista joidenkin *muiden* mielestä” (korostus K.E.). Samalla tavalla taiteesta puhuttaessa saatetaan sanoa, että jossakin taidelajissa tai teoksessa ei enää ole tärkeää kauneus tai esteettinen arvo, mutta tällä tarkoitetaan vain, että yhdenlainen kauneus tai esteettinen arvo ei ole olennaista, mutta toisenlainen taas on.

Tyylin käsitettä määrittää myös sama mahdollinen näkökulma: tyylistä voidaan puhua pois sulkevana määreenä ja määritellä oma, tai joukon tai ryhmän tyyli jonkin toisen yksilön tai ryhmän vastakohtaisuuden kautta. Verratessa tyyliä maun käsitteeseen jälkimmäinen on silti tässä suhteessa terminä alttiimpi erilaisille tulkinnoille.

Maun käsitteeseen liittyy Altti Kuusamon (2011, 174) mukaan ”looginen indifferenssi”, joka palautuu ”haluamisen tai halun modaliteettiin”. Halun kohde voi vaihtua, mutta se ei selity kohteesta itsestään käsin, vaan halusta selittää kohde halun mukaan. ”Vaikka maku riippuu aina arvostelukyvystä, tarvitsemme kolmannen muuttujan, jonka suhteen arvostelukykyä toteutetaan. Tässä mielessä ’maun logiikka’ todella on kohteesta riippuvaista.” (Kuusamo 2011, 174-78).

3.1.2.3 Tekijyys

Valokuvaa voidaan tutkimuksessa yrittää ymmärtää myös tekijyyden kautta. Tekijyys taas vaatii teoksen läsnäoloa. Kai Nordbergin ja Tuomo-Juhani Vuorenmaan (1998) toimittamassa *Valokuvaajan tekijänoikeusoppaassa* valokuvateos määritellään seuraavasti:

”Valokuvateos on valokuvaamalla tai valokuvaamiseen verrattavin tavoin valmistettu teos. Valokuvateoksina suojataan ne valokuvat, jotka ylittävät teoskynnyksen, eli valokuvan on teossuojaa saadakseen oltava itsenäinen ja omaperäinen. Teoskynnystä arvioidaan valokuvateosten osalta samoin perustein kuin kuvataiteen teoksen osalta. Kuvataiteen teosten osalta teoskynnys on ollut matala. Korkeaa taiteellista laatua ei edellytetä. Teoskynnyksen ylittymistä koskevia ratkaisuja on haettu käyttötaiteen osalta. Tavanomainen layout ei ole saanut suojaa. Tekijänoikeudelliselta kannalta ei ole merkitystä sillä, mille materiaalille kuva on painettu. (- -) Valokuvateoksen teoskynnyksen osalta on annettu alioikeuden ratkaisu, jossa maisemavalokuvan katsottiin olevan luovan työn omaperäinen tulos. Perusteluissaan kärjäoikeus toteaa seuraavaa: ... sen syntyminen on edellyttänyt oikean kohteen, oikean ajankohdan ja oikean kuvakulman valintaa harmonisen kokonaisuuden luomiseksi. (- -)” (Vuorenmaa 1998, 12-13.)

Missä vaiheessa taas tekijyys astuu kuvaan? Teoksen lainvoimaisen suojan syntymisestä todetaan samassa yhteydessä seuraavaa:

”Tekijänoikeus syntyy teoksen *luomishetkellä* suoraan lain nojalla. Valokuvan suojan alkamishetki on filmin valottamishetki. Teossuojaa saadakseen valokuvateoksen on oltava riittävän itsenäinen ja omaperäinen ylittääkseen teoskynnyksen. Myös teoksen luonnos, keskeneräinen tai signeeraamaton teos voi saada suojaa. Mitään rekisteröintiä, ilmoitusta tai merkintää siitä, että teos on suojattu, ei tarvita tekijänoikeuden tai valokuvaoikeuden saamiseksi.” (Vuorenmaa 1998, 13.; kursivointi K.E.)

Taidehistorioitsija Ville Lukkarisen (1998, 47) mukaan humanistiset taiteentutkijat ovat perinteisesti lähteneet ajatuksesta, että tekijä tai taiteilija on jonkinlainen luova subjekti, jonka taideteokset taas ovat johdonmukaisia ilmauksia hänen persoonallisuudestaan. Tämän ajatuksen mukaan taiteilijan elämä ja hänen taiteensa muodostavat kokonaisuuden, jossa ”taiteilijan tahto pitää ikään kuin kasassa sekä elämää, että taiteellista tuotantoa” (em., 47).

Janne Seppäsen (2005, 65) mukaan tekijän asema on ollut perinteisessä taiteentutkimuksessa vankka. Hän korostaa Lukkarisen (1998) tavoin tekijän merkitystä tekijä- ja taiteilijamyymästä rakentavassa kliseessä: ”taiteilijan on eletävä taiteilijan elämä, kaikkine kärsimyksineen, jota työt heijastelevat”. Myymä on ollut Seppäsen mukaan erityisen käyttökelpoinen silloin, kun taiteiden historiat on haluttu kirjoittaa nerojen jatkumoiksi (kts. epookit). Tekijäpainotteisessa taidehistoriassa tekijän tarkoitusperien, intentioiden, selvittämisen kautta saadaan myös johdettua ”tieteellinen” totuus teosten merkityksistä (em., 65). Tekijyyden käsitteen sisällyttäminen keskusteluun kielii siis kontekstualistisesta taidehistoriallisesta näkemyksestä.

Käsitys tekijän merkityksestä on osaltaan myös kohdannut kritiikkiä (mm. Lukkarinen 1998, 47; Seppänen 2005, 65). Tunnetuimpina näistä varmasti Roland Barthesin (1915–1980) *Tekijän kuolema* vuodelta 1968 (suom. 1993) ja Michel Foucault’n (1926–1984) *What is an Author?* vuodelta 1969 (eng. käänn. 1977).

Barthes kritikoi käsitystä kirjailijasta. Barthesin mielestään meidän tulisikin kysyä ennemmin, mitä kaikkea teksti voi merkitä, kun metsästää sen kuvitteellista ja ainoaa oikeaa merkitystä. Tulkinnat kun voivat olla hänen mukaansa aivan yhtä oikeita kuin itse tekijän teokselleen antamat. (Seppänen 2005, 65; Lukkarinen 1998, 47.)

Foucault puolestaan korosti sitä, että ”se mitä tekijä aikoo, ei ole yksiselitteinen asia tekijälle eikä tulkitsijalle, sillä tekijän aiomukset ovat aina suhteessa siihen vallan ja kulttuuristen merkitysten verkostoon, jossa tekijä itse on muotoutunut”, kuten Lukkarinen (em., 47) hyvin muotoilee (kts. myös Foucault 1998). Seppäsen (2005, 65) mukaan edellä mainitut tulkinnat ovat johtaneet siihen, että taiteentutkimuksessa tekijää ei enää pidetä merkitysten lähteenä. Taidehistoriallinen tutkimus kannattaakin nykyään näkemystä, jonka mukaan tekijä vain muodostaa osan teoksen kontekstia, eli sitä historiallista tilaa jossa teokset tehdään: tekijä on faktisesti tehnyt teoksen luomiseen vaikuttaneet valinnat, joko tiedostaen tai tiedostamattaan, ja näiden kautta tähän taiteelliseen näkemykseen, representaatioon, on tullut juuri ne merkitykset jotka siinä ovat. Silti tekijän intentio on vain yksi seikka kaiken muun joukossa kulttuuristen, taloudellisten sekä katsomistapojen ja taiteen merkitykseen liittyvien seikkojen ohessa, jotka hahmottamalla on taas mahdollista tutkia teoksen tuotantoa. (em., 65-66.)

Valokuvatutkimuksessa kysymys tekijyydestä on noussut esiin Seppäsen (em., 66-67) mukaan 1970-luvulla, kun etenkin Yhdysvalloissa tutkijat alkoivat pohtia valokuvan luonnetta sen päästessä gallerioihin ja museoihin perinteisten kuvanveiston ja maalaustaiteen rinnalle. Monet tutkijat suhtautuivat kriittisesti valokuvauksen legitimointiin moderniksi taidemuodoksi nimenomaan siksi, että siinä korostettiin tekijyyttä ja tyyllisiä piirteitä kuvien historiallisen kontekstin ja käytön ylitse; valokuvataiteen kritiikki oli olennainen osa instituutioiden, erityisesti museoiden, kritiikkiä.

Valokuvaa ja tekijyyttä olisi mielenkiintoista tutkia jossain toisessa yhteydessä myös tilan kautta. Mitä *tila* siis lopulta on, miten se oikein määritellään? Miten ”tilaan” sijoitetaan? Tilan käsite antaa kuvainnollisesti tilaa myös muille käsitteille; erityisesti silloin kun käsitteitä on muuten vaikea määritellä tarkemmin tai sijoittaa juuri johonkin ”tilaan”.

Tekijyyteen ja valokuvan tutkimukseen liittyy myös niin sanottu uusi taidehistoria. 1970-luvun lopulta asti se on toiminut vastakkaisena näkemyksenä perinteiselle taidehistorialle, joka keskittyi tekijöiden ohella tyylikausiin, teosten myyttisiin kerrostumiin tai laatuun. Tässä yhteydessä ”perinteinen” taidehistoria nähdään myös huomattavasti lähempänä formalismia kuin aiemmin kuvasin. Uusi taidehistoria halusi ymmärtää taideteoksia kulttuurisessa yhteydessään, erilaisten näkemisen tapojen, visuaalisten tekniikoiden, valtaan ja sukupuoleen liittyvien kysymysten keskellä. Uudelle taidehistorian kannattajille oleellinen kysymys oli se, kuinka juuri tietynlaiset esineet ymmärrettiin taiteeksi ja miksi vain ne olivat tutkimisen arvoisia. Uuden taidehistorian edustajat myös vastustivat formalismia siinä muodossa, missä taidehistorian perushahmot Alois Riegl ja Heinrich Wölfflin heidän mielestään sitä edustivat. (Seppänen 2005, 67.)

3.1.2.4 Yhteenveto tyylistä

Tyyllillä tarkoitetaan siis koulukunnasta ja taidesuuntauksesta riippuen hieman eri asioita tai ainakin samojen asioiden erilaisia painotuksia. Pääsääntöisesti tyylin määritelmät voidaan jakaa kahteen niin, että ensimmäinen olettaa tyylin olevan välinelähtöistä ja toinen taas taiteilijan kommunikaation väline. Itse näen tyylin edustavan nimenomaan jälkimmäistä määritelmää. Täten ymmärrän sen tässä tutkielmassa myös ensisijaisesti tässä merkityksessä.

Yhteistä määrittelyille on, että ne olettavat, että kukin tyyli on ominainen tietylle kulttuuriselle aikakaudelle tai että tietyssä kulttuurissa tai jonkun kulttuurin aikakaudella on ollut vain yksi tyyli tai rajattu määrä tyylejä (Schapiro 1998, 144). Ts. tietyn aikakauden tyyliä edustavaa työtä ei olisi voitu tuottaa toisena aikakautena. Tästä voidaan toki myös esittää eriäviä mielipiteitä, kuten väärentämisen tematiikkaa pohtiessamme otimme esille.

Myös Schapiro (em., 145) tulee vastaan ja tähdentää omassa tekstissään, että tyylejä ei yleensä määritellä täysin loogisella tavalla. Kuten kielten, tyylienkin määrittely pohjaa usein tyylin tai tekijän *aikaan ja paikkaan*, sen historiallisiin suhteisiin muiden tyylien kanssa, ennemmin kuin sen luonteenomaisiin ominaisuuksiin. Schapirolle (em., 148) tyylin metafora onkin toistuvasti kieli. Ja onhan niillä rutkasti yhtäläisyyksiä: kumpikin on sisäisen logiikan ja ilmaisuvoiman määre, joka hyväksyy vaihtelevan intensiteetin ja hienotunteisuuden (kts. myös Tyyli ja kieli). Schapiron mukaan useimmat aihetta käsittelevät (tutkijat, esseistit, taidehistorioitsijat) painottavatkin vain eri asioita näkökulmasta riippuen (em., 145).

Schapiro: Kun taiteessa on alettu nähdä tyyllillinen itseisarvo, se on kasvanut yhdeksi suurimmista todisteista ihmiskunnan yhtenäisyydestä. Tämä taiteen historiassa radikaali asennemuutos syntyi modernien tyylien synnyttyä, jotka saattoivat pitää raakoja materiaaleja kuten puuta, väriläikkää ja tyhjää taulua samanarvoisina representoivina elementtejä kuin perinteisessä esittävässä taiteessa. Kubismi, abstraktionismi, ekspressionismi ja surrealismi ovat hyviä esimerkkejä näistä tyyleistä. (em., 148.)

Miten aineistokseni valikoituivat muotokuvat? Ensinnäkin, ne ovat itselleni valokuvauksen kategoria, johon samaistun tekijänä kaikista eniten. Toiseksi, huolimatta valokuvauksen viimeisten kahdenkymmenen vuoden teknisistä kehitysaskeleista, muotokuvan perintö elää kuvissa ja nykyaikaista digitaalista valokuvaa tulkitaan usein samoin kuin perinteistäkin (Seppänen 2001, 149). Digitaalinen valokuva soveltuu siis tutkimuskohteeksi siinä missä perinteinenkin valokuva. Valokuvan tulkintaan löytyy formaatista tai teknisestä metodista riippumatta jatkuvuus ja työkaluja sen analyysiin. Valokuvaa koskevat kysymyksenasettelut, kuten esimerkiksi valokuvan totuus ja sen ongelma, ovat pitkälti edelleen hengissä kuten olemme saaneet huomata. Kolmanneksi, valokuvan lukutaito edeltää verkko- tai digitaalista lukutaitoa ja on näin oleellinen osa nykypäivän tietoyhteiskunnan ymmärtämistä ja neljänneksi, valokuvalla on edelleen, mitä suurimmassa määrin, kulttuurista painoarvoa; se on edelleen keskeinen osa kulttuurin rakentuvaa visuaalisuutta. (em., 149.)

3.1.2.5 Indeksisyys ja representaatio

”Kuvan kerronta elää aina tiettyjen sävyjen välimaastossa. Se, että muutamat seikat näyttäytyvät sävyinä, on keskeisistä, tiettyä tunnetilaa representoivista merkityksentekijöistä kiinni. Representaatioissa on aina myös solmukohtia, joiden kautta dominantit modaaliset informaatiovirrat kulkevat.” (Kuusamo 2011, 109.)

Indeksisyys on lyhyesti sanottuna semioottinen tapa lähestyä valokuvan syntymisen fysikaalisen ilmiön suhdetta kuvauksen kohteeseen. Se on ”kuvaus kuvauksen kohteen ja negatiivin tai kuvakennon kausaalisesta ja valon välittämästä kytkennästä” (Seppänen 2014, 150).

”Valokuva voi olla läpikotaisin indeksinen, mutta samalla niin epäterävä, ettei kuvauksen kohteesta saa mitään selvää. Voidaan myös perustellusti epäillä, ovatko valokuvat itse asiassa lainkaan samanlaisia kuin esittämänsä objektit, koska kolmiulotteinen todellisuus projisoituu niissä kaksiulotteiselle pinnalle.” (Seppänen 2014, 88.)

Valokuvan hämmentävää roolia materialistisen ytimensä ja indeksisen esittävyys tai jonkin poissaolevan edustamisen välimaastossa ymmärtää paremmin, kun sitä tarkastelee osana laajempia, esittämiseen eli *representaatioon* liittyviä käytäntöjä. Termi

representaatio on viitannut 1400-luvulta lähtien jonkin edustamiseen, toisen tilalla olemiseen tai jonkin kuvana tai muotona olemiseen (Seppänen 2014, 95). Valokuvan representaation paradoksi voidaan tiivistää lauseeseen ”valokuvan katsoja ei voi tietää, kumman hän kokee, kuvauksen kohteen vai sen representaation.” Tämä viittaa siihen, että mikäli valokuva ymmärretään poissaolevaa kohdetta esittäväksi representaatioksi, kohde on kuitenkin läsnä materiaalisena jälkenä. Toisaalta, jos valokuva ymmärretäänkin tällaiseksi jäljeksi kohteestaan, se silti representaationa saattaa kohteen poissaolevaksi. (Seppänen 2014, 95.)

Muotokuvaus taas operoi valokuvan edustavuutta pohtivan representaation käsitteen ytimessä. Muotokuva on sen teknisen taustansa (kohteesta lähteneet fotonit) vuoksi fyysinen edustus tästä kohteesta (historiallisesta hetkestä kuvattavan henkilön elämässä), mutta myös representaation avulla yhdennäköisyyden ohella siihen liittyy tunteita ja mielikuvia – kaikkia niitä asioita, jotka on onnistuttu saamaan kuvaan kuvan teknisen tallentamisen ja kuvan tallentamiseen vaikuttaneen kuvaajan toimien johdosta. (Seppänen 2014, 95.)

Valokuva on aina kuva menneestä. Näin valokuva on eräänlainen aikakone. Ihmisten välinen vuorovaikutus tallennettuna kuvaan on parhaimmillaan näin ajatonta ja merkittävää myös tulevien sukupolvien kannalta. Vielä 1700-luvun lopulla oli mahdotonta kuvitella todellisuutta, jossa ihminen pystyisi näkemään omat ensiaskeleensa tai elämään nuoruutensa huippuhetkiä uudestaan. ”Valokuva on ennen kaikkea artefakti, jossa kuvan katsomisen nykyisyys ja kuvan esittämä menneisyys kohtaavat” (Seppänen 2014, 99).

Ympäröivän todellisuuden kuvallisuuden räjähdysmäinen määrällinen lisääntyminen on saattanut meidät siihen pisteeseen, että menneeseen palaaminen on todellisuutta. Kuvallisuuden lisääntyminen näkyy kommunikaation muodoissa, medioitumisessa: pysähtynyt tai liikkuva kuva on lisääntyvissä määrin yhä suosituimpi kommunikaation väline. Ihmiset lähettävät kuvaviestejä, hymiöitä, emojiä, valokuvia ja videoita yhä useammin kommunikoidakseen selkeämmin – ja helpommin! Kuinka helppo onkin kuvata tärkeä tapahtuma, puhumattakaan tylsemmästä, kuin kuvailla sitä sanoin. Ja kuinka paljon nopeampaa!

Representaatio voidaan määritellä lyhyesti merkityksen tuottamiseksi mielessämme olevien käsitteiden avulla. Representaatiot eivät ole vain henkilökohtaisia, vaan ne ovat inhimillisen kulttuurin yhteisesti jaettua rakennusainetta. Tästä syystä myös niiden tulkinta on kulttuurisidonnaista. Representaation tehtävä on yhtäältä edustaa jotakin joka ei ole läsnä ja toisaalta ”tehdä jokin läsnä olevaksi mielelle ja silmälle”. (Seppänen 2005, 82.)

Representaation käsitteen avulla on mahdollista pohtia ”miten eri tavoin todellisuutta tuotetaan, kenen näkökulmasta ja millaisin välinein” (em., 77). Representaatiota on Seppäsen mukaan erityisen hyvä käyttää silloin, kun pyrimme tieteellisesti analysoimaan erilaisia mediaesityksiä. Se on hänen mukaansa vakiintunut osaksi visuaalisen kulttuurin tutkimuksen käsitteistöä, ja sen avulla tutkimus voidaan kytkeä osaksi laajempia teoreettisia pohdintoja esimerkiksi subjektiudesta, sukupuolesta ja ideologiasta. (em., 77.)

Representaatio voidaan nähdä joko todellisuuden heijastumana tai ymmärtää sen rakentavan sitä. Ensimmäisessä tapauksessa oleellista on, vastaako kuva todellisuutta vai ei. Jälkimmäisessä tapauksessa oleellinen kysymys taas on, millaisen todellisuuden kuva rakentaa ja millä keinoin. (em., 78).

Representaatiot ovat toiminnallisia. Ensiksikin, joku aina tuottaa representaation. Toiseksi, representaatiota käytetään ja kulutetaan. Kolmanneksi representaatio viittaa paitsi tuotantoon ja käyttöön myös tulkinnalliseen prosessiin. Tässä prosessissa ihmisen mielikuvat, aistien välittämä esinemaailma ja erilaiset ”kielet” kohtaavat toisensa. Representaatio onkin nimi koko tulkinnalliselle prosessille. (em., 84.)

”Representaatio on mielessämme olevien käsitteiden merkityksen kielellistä tuottamista. Se on linkki käsitteiden ja kielen välillä, joka antaa meille mahdollisuuden viitata joko ”todellisen” maailman objekteihin, ihmisiin ja tapahtumiin tai imaginaariseen, fiktiivisten objektien, ihmisten ja tapahtumien maailmaan.” (Hall 1997, 17.)

Stuart Hall (1997, 17-19; Seppänen 2005, 84-85) erottaa representaatioista kaksi järjestelmää, joista ensimmäinen kiinnostaa meitä erityisesti. Ensimmäisessä asiat, ihmiset ja esineet saavat jonkin *mentaalisen* representaation. Ts. havainnon kohteen ulkoiset piirteet vastaavat mielessämme olevia mentaalisia representaatiota, mielikuvia. Tarvitsemme mentaalisia representaatioita tunnistaaksemme ulkoisen maailman esineitä,

mutta myös tunnistaaksemme tekstiä ja kuvia. Mentaalisten representaatioiden järjestelmä koostuu Hallin (em., 17) mukaan erilaisista tavoista organisoida, liittää yhteen, järjestää ja luokitella käsitteitä ja muodostaa monimutkaisia suhteita niiden välille.

”Keskeinen seikka on, ettei merkitys periydy maailman asioissa ja esineissä *itsessään*. Se on signifikaation, merkityksiä tuottavan ja asiat ja esineet merkitsemään asettavan käytännön tulos.” (Hall 1997, 17; korostus alkuperäinen)

Ihmiset pystyvät kommunikoimaan juuri siksi, että heillä on yhteisesti jaettuja käsitteitä eli mentaalisia representaatioita. Juuri tästä syystä kulttuuri määritelläänkin joskus *yhteisiksi merkityksiksi*. Representaation käsite on tärkeä, sillä sen avulla esimerkiksi kuvien merkitykset voidaan sitoa osaksi vuorovaikutusta, kulttuuria ja erilaisia merkkijärjestelmiä. ”Kuvien arvoitukset eivät ratkea vain niitä tuijottamalla. On analysoitava, millaisia yhteisesti jaettuja merkityksiä ne kantavat mukanaan ja missä yhteydessä.” (Seppänen 2005, 85-86.)

Kulttuurintutkimuksessa kriittisyys viittaa (kt. esim. Seppänen 2014; Tudor 1999) käsitteenä pyrkimykseen ”purkaa representaatioiden merkityksiä ja rakentumisen tapoja” (Seppänen 2014, 134). Tässä tutkielmassa pyrin siis metodini avulla purkamaan niitä tyylin, muodon ja sisällön representaatioita, joita kuviini sisältyy.

3.1.3 Sisältö

Sisältö viittaa yleisesti taiteessa aiheeseen, tarkoitukseen tai teoksen merkittävyyteen, koulukunnasta riippuen joko rinnakkaisena tai vastakohtana *muodolle*. Impressionimin ajoista, eli n. 1860-luvulta alkaen, muoto on korvannut usein sisällön taidekeskusteluissa, kun taas 1960- ja 1970-luvuilta lähtien radikaalit taiteen uudistukset kuten konseptuaalinen taide antoivat mahdollisuuden muodon ja sisällön yhdistyä uudella tavalla. (Wilson & Lack, 2008, hs. content)

Motiivia käytetään puhekielessä osittain aiheen synonyyminä. Tarkemmin motiivi tarkoittaa teoksen toistuvaa osaa, kuviota tai teemaa. Motiivina voidaan käyttää esim. veden läsnäoloa teossarjassa. ”Motiivilähtöisen maalaamisen” termiä käytetään joskus

impressionismin yhteydessä ja se tarkoittaa maalaamista jonkin tietyn aiheen perusteella ”on the spot”. (Wilson & Lack, 2008, hs. motif)

Kallion (1998) mukaan tarvitsisimme jonkin keinon määritellä sitä kuinka sisältötekijät taideteoksissa ovat suhteessa morfologisiin, eli muotoon liittyviin tekijöihin. Tyylin sijaan voitaisiinkin hänen mukaansa ehkä puhuakin ilmaisun lajeista: näin voitaisiin kenties ”ylittää tyylin merkitykseen salakuljettama eronteko sisällön ja muodon välillä”. (Kallio 1998, 74.)

Ilmaisun lajeja on yritetty määritellä useaan otteeseen tutkimuksen kentällä. Altti Kuusamon (1996) mukaan tätä määrittelyä kutsutaan modaalisuudeksi. Kysymyksessä ei suinkaan ole uusi asia: termi ”modus” on lainattu musiikista, ja juontaa juurensa aina sen varhaisiin sovelluksiin 1720-luvulle asti. (Kuusamo 1996, 220.)

”Modusteoria antoi selvän mahdollisuuden saattaa eri taiteiden ja havainnon alueita saman semiosiksen alaisuuteen. Modusteoria pyrki kulttuuristen sävyjen yleiseen verrattavuuteen. Voi sanoa, että modusteoria yleisyydessään ensin ylitti periodiassoosiaatiot, periodin käsitteen, ja liittyi siten enemmänkin kuvataiteen lajiteoriaan. Kun tyylin käsite myöhemmin korvasi moduksen, tyyli liitettiin, ei modaaliseen samansävyisyyteen, vaan samanaikaisuuteen.” (Kuusamo 1996, 221.) Tässä yhteydessä voimme havaita selvät yhteneväisyydet tyylien historialliseen jaotteluun ja epookkiajatteluun.

Kuusamo (em., 221) viittaa myös nuoren Mayer Schapiron vuonna 1944 määrittelemään versioon moduksen käsitteestä, jossa Schapiro Kuusamon mukaan ajattelee, että modusten kautta voidaan ilmaista tiettyjä sisältöjä. Sisällön tai teeman (mitä on aiottu) suhde olemassa oleviin modaalisiin kategorioihin on Kuusamon mielestä keskeinen. Hän käyttää laajasti eri lähteitä ja korostaa mm. Nikolaus Poussin (1594–1665) muistuttaneen, että modusten tarkoitus on nimenomaan tarkoitus herättää kuulijassa jokin tietty *toivottu* emotio. Tässä kohtaa moduksen ja sen musiikista juontuvan alkuperän yhteydet korostuvat. Kuusamo kysyy: ”- - voimmeko yhdistää modaalisen tulkinnan kuvan formaaliin analyysiin niin, että se mitä nimitämme ’tyyliksi’, ei olisi pelkästään formaalisten aspektien tulkinnan varassa?” (Kuusamo 1996, 222).

Tulkintani on, että modukset ovat jotain enemmän kuin muoto: pikemminkin tyylin tulkinnan tai teoksen välittämien tunteiden kuvaamiseen luotu termi. Näin sillä voitaisiin kuvata sisältöä ehkä jopa rikkaammin kuin pelkän muodon käsitteen avulla. Modus myös yhdistää näppärästi käyttämämme käsitteet: tyylin, muodon ja sisällön. Tästä huolimatta, ja osittain tästä yhdistämisestä johtuen joka kaventaa käsitepalettiani, jatkan tässä työssä eteenpäin navigointia edelleen tyylin, muodon ja sisällön käsitteiden avulla.

Lyhyesti sanottuna ymmärrän sisällön käsitteen tässä tutkielmassa valitun metodin avulla aineistosta luettavan informaation summaksi. Tämä käsittää kaikki aineiston luennan tasot. Pyrin tietoisesti käyttämään itse sisällön käsitettä tästä eteenpäin vähenevissä määrin, yrityksenäni pureutua metodini avulla tarkemmin ja yksityiskohtaisemmin aineiston sisällöksi luettavan informaation luonteeseen ja täten myös nimittää sitä uusilla tavoilla.

3.2 Käsiteteoriat ja aiempi tutkimus

Kuvataide ja teoria ovat jatkuvassa, monimutkaisessa vuorovaikutussuhteessa. Muutokset teoriassa voivat vaikuttaa taiteeseen ja taiteen muuttuminen saattaa pakottaa tarkistamaan vakiintuneita tieteellisiä käsityksiä ja kuvan tulkintamalleja. Ajatellaanpa vaikka *dadaismia* tai *ready-made* -teoksia, tai vaikka nykyään niin arkiselta vaikuttavaa pop-taidetta: taiteen määritelmää oli aikanaan näiden yhteydessä pakko venyttää. (Elovirta 1998a, 80.)

Formalistiset taideteoriat syntyivät 1900-luvun taitteessa eli samaan aikaan modernin ei-esittävän taiteen kanssa: nyt myös taiteilijat olivat kiinnostuneita värien ja muotojen omasta dynamiikasta taidehistorioitsijoiden lisäksi. Tämä kuvaa hyvin sitä kuinka vallitseva taidekäsitys ohjaa havainnointia, mutta myös miten ymmärrämme menneiden aikojen taiteen. Vallitseva käsitys vaikuttaa ennen kaikkea siihen, mitä taideteoksen piirteitä pidetään analysoimisen arvoisina. (em., 80.)

Alois Riegl analysoi nimenomaan muotoa ja tyyliä, mutta omaksui Hegeliltä ”tulkitsevan katseen” idean: aistihavainto ei ollut olemassa sinällään, vaan vasta mieli teki havainnosta merkityksellisen. Riegl on tärkeässä roolissa taidehistorian, tyylin ja muodon suhteen siitäkin syystä, että hän oli ensimmäisiä taidehistorioitsijoita, joka kiinnitti huomiota katsojan rooliin. Hän tutki, kuinka kuva joko kaipaava katsojan osallistuvaa katsetta, tai sulkee sen kuvapinnan ulkopuolelle. Hän paneutui eleiden, katseiden ja katsojan välisiin suhteisiin tavalla, joka tuntuu alati ajankohtaiselta. Kuten aiemmin jo todettua, Riegl analysoi kuitenkin kuvan rakennetta täysin irrallaan sen sisällöstä; rakenteellisesti hänelle oli sama oliko esimerkiksi anatomian luentoa esittävän teoksen keskuksena tyhjä pöytä tai avattu ruumis. Rieglä onkin arvosteltu mm. siitä, että hän piti taidetta joko luonnon jäljittelynä tai sen idealisointina. (Elovirta 1998a, 81.)

Paitsi psykologiasta, taidehistorioitsija Ernst H. Gombrich oli puolestaan saanut ideoita 1960-luvun alun kommunikaatio- ja kieliteorioista. Hänen perusajatuksensa oli, että esittävä taide ei suinkaan ole vain todellisuuden, vaan pikemminkin aikaisempien taideteosten jäljittelyä. Gombrichin käsityksen mukaan taiteilija katsoo todellisuutta

vanhojen kuvaskeemojen läpi, hän ikään kuin vertaa havaintoaan olemassa olevaan tapaan kuvata todellisuutta. (Elovirta 1998a, 81-82.)

Elovirran (1998a, 82) mielestä hyvänä esimerkkinä tulkinnan monimuotoisuudesta eri aikoina käyvät varjot: tarkastellessamme esineen heittämää varjoa, minkä värinen se on? Impressionistit kuvasivat tuon varjon hänen mukaansa aivan eri tavoin kuin 1800-luvun alun realistit, vaikka molemmat pyrkivätkin todellisuuden ”objektiiviseen” kuvaamiseen. Impressionistit olivat vain tutustuneet sen ajan havainnon luonnetta koskeviin ajatuksiin, kuten esimerkiksi saksalaisen fyysikon ja fysiologin Herman von Helmholtzin (1821–1894) ja väriteoreetikko ja kemisti Michel Eugène Chevreulin (1786–1889) (jälkimmäinen kehitti mm. ensimmäisen version modernista, eläinperäiseen rasvaan ja suolaan perustuvasta saippuasta). Impressionistit siis näkivät maailman kokonaan uusien havaintoteorioiden läpi. (Elovirta 1998a, 82.)

Gombrichin perusteos on vuonna 1960 julkaistu *Art and Illusion*. Gombrich etsii siinä vastausta kysymykseen, miksi todellisuutta on aikojen saatossa kuvattu niin eri tavoin. Gombrich lähestyi taidetta hyvin tieteellisesti: kirjan johdannossa hän arvostelee Rieglin omaksumaa aikakausiin sitoutunutta, yhtenäistävää tyylin käsitettä. Gombrichin mukaan taide ei ole aikakauden ”taidetahdon” (*Kunswollen*) ilmentymä, vaan yksilöllinen ja nimenomaan *tieteen* kaltainen ongelmien ratkaisuprosessi. (em., 82.)

Gombrichin ansioksi voidaan laskea se, että hän nosti selvästi esiin havainnoinnin sopimuksenvaraisuuden eli sen konventionaalisuuden. Samalla tavalla kuin kieli edeltää puhetta, myös traditio edeltää taiteilijaa ja todellisuus nähdään opitun kuvamaailman läpi. Gombrich kuitenkin piti katsomistilannetta yksisuuntaisena ja teki selvän eron aktiivisen katsojan ja passiivisen katsomisen kohteen välillä. Hän uskoi, että luonnon jatkuva tarkkailu tekee mahdolliseksi aikaisempien tulosten tarkentamisen: aikojen saatossa esittävä taide lähenisi ”totuutta”, eli olisi todellisuuden yhä parempi jäljennös. (em., 82-83.)

Gombrichin teorian taakaksi voidaan taas laskea katsojan ja teoksen (maalauksen) välisen suhteen epähistoriallistaminen. Hänen malliaan on arvostellut mm. brittiläinen Norman Bryson (1949–), joka korosti, että visuaalinen kokemus ei suinkaan ole yleisinhimillinen ja ajaton, kuten Gombrich voidaan helposti ymmärtää. Tapamme jäsentää todellisuutta on

historiallisesti muuttuva kulttuurinen kokemus. Kyse ei ole niinkään havaitsemisesta sinällään, vaan aktiivisesta merkitysten tuottamisesta. (Elovirta 1998a, 83.)

Kuvan realismi on nähtävissä suhteessa siihen sekä näkyvien, että näkymättömien toimintojen (kuten lait, tavat, käytös- ja pukeutumissäännöt, elekieli) verkostoon, jotka sitovat ihmiset tiettyyn historialliseen tilanteeseen - ei suinkaan suhteessa universaaliksi kuviteltuun havaintoon (Kuusamo 1996, 26-30). Arja Elovirta (1998a, 83) kysyykin Brysonin suulla, millainen katsoja maalaukseen implisiittisesti sisältyy, miten kuva huomioi esim. katsojan sukupuolen, yhteiskunnallisen aseman tai vaikkapa rodun. Ja toisaalta, miten kuvan tulkinta taas muokkaa itse teosta?

Maalaukset ja kuvat eivät kerro vain itsestään, vaan ihmisen tavasta olla maailmassa. Pitkälle 1300-luvulle kristillisen kuvan todellinen subjekti oli Jumala: maalauksen valo ei ollut luonnonvaloa (*lumen*), joka antaa ihmiselle ja hänen ympäristölleen muodon ja volyymin, se oli *jumalallisen* valon heijastusta (*lux*), kullatuista pinnoista takaisin säteilevää mystistä hohdetta. Tämä näkyy hyvin kirkoissa, sillä ikonien kuvaustapa noudattaa vieläkin tätä periaatetta – ikonin kautta Jumala katsoo ihmistä. Kuva ei siis pelkästään heijasta todellisuutta, vaan myös muokkaa subjektia. Jokapäiväinen elämämme vertautuu kuvallisesti välitettyihin stereotypioihin perheestä, parisuhteesta, roolistoista, ihanneminästä. Kuvan muutoksia ja tulkintaa onkin Elovirran (1998a) mukaan selitetty yhteisön kollektiivisen minäkuvan ja katsomiskulttuurin muutoksella. (Elovirta 1998a, 83-84.)

Käytännössä huomattava osa kansainvälisestä taidehistorian tutkimuksesta, niin taidehistorian eurooppalaisissa suurvalloissa kuin Yhdysvalloissakin on nykyään pohjimmiltaan *biografista*. Tähän liittyy olennaisesti kysymys taiteilijan tuotannosta: mitkä teokset ovat hänen käsialaansa (eli mitkä teokset voidaan osoittaa hänen tekemikseen, attribuoida hänelle) ja mikä on niiden ajoitus ("*dateeraus*"). (Vakkari 1998, 216.) Tämän työn luonne lähentelee käsitteellisesti taidehistoriallista, vaikka meillä on hieman laajempi näkökulma käsitellessämme muotokuvien eri ymmärryksen tasoja ja sijoittaessamme autobiografisia teoksia niiden ominaisuuksien mukaan taidehistorian jatkumoon. Biografisuudella on silti tutkimuksessa syynsä. "Taiteilijan tuotanto ja sen yhteiskunnalliset yhteydet ovat kuitenkin taidehistorian perusainesta, eikä niitä voi eristää biografiasta" (em., 216).

4. Tutkimusmenetelmä

Tässä kappaleessa esittelen tässä tutkielmassa käytetyn tutkimusmetodin ja käsittelen lyhyesti sen suhdetta tutkielmassa aiemmin esitettyihin keskusteluihin.

4.1 Ikonografia ja ikonologia

Kreik. *eikon* = kuva, *graphia* = kirjoittaminen, kuvaaminen, *logos* = oppi. (Konttinen & Laajoki 2000, 151).

Ikonografialla tarkoitetaan taideteoksen aiheen sekä sen symbolisen ja allegorisen merkityksen, alkuperän ja kehityksen tutkimusta. Ikonologia puolestaan on tulkitsevaa ikonografiaa ja pohjautuu ikonografisen analyysin tuloksiin ja pyrkii tulkitsemaan aiheen sisältöä, sisäistä merkitystä ja esim. kuvan välittämää maailmankatsomusta. (Konttinen & Laajoki 2000, 151.)

Lähtökohtana ikonografian ja ikonologian tulkinnan muodoille on toiminut jo käsittelemämme formalistinen taideteoria ja sen kritiikki. Kerrataksemme: formalismilla siis viitataan erilaisiin tulkinnan tapoihin, jotka johtavat oletukseen jonka mukaan taide on tärkeiltä osin historiallisesti autonomista ja tällä perusteella merkityksellistä historiaa voidaan kirjoittaa taiteesta ilman viitteitä muihin historiallisiin tekijöihin. Itse asiassa jo termi ”taidehistoria” sinällään voidaan nähdä formalistisena ja täten myös idealistisena vihjaten, että taiteella on tai *taide* itsessään on jo jonkinlaista historiaa. Formalismin vastakohta on kontekstualismi eli valikoima metodeja jotka perustuvat ajatukseen siitä, että taide on todellisuudessa historiallisten tilanteiden luomaa. Ääripäät näistä näkemyksistä katsoivat yhtäällä, että olosuhteilla ei ole ollut taiteen kannalta mitään merkitystä ja toisaalla, että itse taideteoksissa ei ollut mitään mielenkiintoista. (Summers 1998, 139.)

Summers (em., 139) kysyykin viisaasti käsitellessään tyylin historian ehkä suurinta debattia formalismin ja kontekstualismin välillä, mitä termi ”konteksti” todella tarkoittaa? Yhden tehokkaimmista, mutta myös monimutkaisimmista kontekstuaalisista taiteentulkinnan metodeista on kehittänyt Erwin Panofsky. Kenties selkein esitys Panofskyn teoriasta on muotoiltu Michael Hattin ja Charlotte Klonkin teoksessa *Art history: A critical introduction to its methods* (2006). Teoria on yksi taidehistorian tunnetuimmista ja perustuu ajatukseen

kolmesta tulkinnan tasosta (Panofsky 1972, 5-9; Hatt & Klonk 2006, 107; suom. terminologia Konttinen & Laajoki 2000, 151-52):

1. Primääri/luonnollinen/esi-ikonografinen taso. Pitää sisällään teoksen muotoaiheet ja niiden ymmärtämisen inhimillisen ja käytännöllisen tuntemuksen avulla (esim. 13 miestä pöydässä).
2. Sekundääri/konventionaalinen/ikonografinen taso. Pitää sisällään kuvan ”tavanomaisen” merkityksen, koostuen aiheilmasta, kertomuksista ja allegorioista. Tällä tasolla tehtävä analyysi perustuu kirjallisiin lähteisiin ja niissä olevien teemojen ja käsitteiden tuntemukseen (esim. 13 miestä pöydässä voi merkitä esim. ehtoollisaihetta).
3. Symbolinen/ikonologinen taso. Tällä tasolla pyritään määrittämään teokseen sisältyviä symbolisia merkityksiä etenkin aate- ja kulttuurihistoriallisten tietojen avulla (esim. ehtoollisen merkitys kristillisessä kulttuurissa).

Näistä kaksi ensimmäistä tasoa kuuluvat ikonografiaan ja kolmas muodostaa ikonologisen tason (Konttinen & Laajoki 2000, 151). Ensi katsomalta metodi näyttää nojaavan maalaisjärkiseen päättelyyn ja vaikuttaa suhteellisen helpolta lähestyä (Hatt & Klonk 2006, 108). Hatt & Klonk (em., 108) kuitenkin painottavat, että tämä ei voisi olla kauempana totuudesta: Vaikuttaa siltä, että tulkintojen merkityksellisyys riippuu panofskylaisessa maailmassa hänen metodiaan käyttäen pitkälti sen käyttäjän lukeneisuudesta ja siitä, että osaa tunnistaa tiettyä symboliikkaa ja yhtäläisyyksiä. Tästä edelliset tosin huomauttavat, että Panofskyn tunnetuimmat työt, kuten *Early Neatherlandish Painting* vuodelta 1953, liittyvät lähes yksinomaan 1800-luvun kristilliseen manner-eurooppalaisen maalaustaiteen perinteeseen ja kuten kaikki uskontoihin liittyvät esitykset, nämäkin pitivät sisällään mittavan määrän uskontokunnille tunnusomaista symboliikkaa. Hatt ja Klonk havainnollistavat Panofskyn teoriaa hyvin taulukolla, johon on eritelty panofskylaisen päättelyketjun elementit vasemmalle ja niiden kaksikon hedelmällisenä pitämä tulkintatapa oikealle:

Object of interpretation	Act of interpretation	Equipment for interpretation	Corrective principle of interpretation
I <i>Primary or natural subject matter</i> (A) factual, (B) expressional, constituting the world of artistic motifs	<i>Pre-iconographical description</i> (and pseudo-formal analysis)	<i>Practical experience</i> (familiarity with <i>objects</i> and <i>events</i>)	History of <i>style</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, <i>objects</i> and <i>events</i> were expressed by <i>forms</i>)
II <i>Secondary or conventional subject matter, constituting the world of images, stories and allegories</i>	<i>Iconographical analysis</i>	<i>Knowledge of literary sources</i> (familiarity with specific <i>themes</i> and <i>concepts</i>)	History of <i>types</i> (insight into the manner in which, under varying historical conditions, specific <i>themes</i> or <i>concepts</i> were expressed by <i>objects</i> and <i>events</i>)
III <i>Intrinsic meaning or events, constituting the world of 'symbolical' values</i>	<i>Iconological interpretation</i>	<i>Synthetic intuition</i> (familiarity with the <i>essential tendencies of the human mind</i>), conditioned by personal psychology and ' <i>Weltanschauung</i> '	History of <i>cultural symptoms</i> or ' <i>symbols</i> ' in general (insight into the manner in which, under varying historical conditions, <i>essential tendencies of the human mind</i> were expressed by specific <i>themes</i> and <i>concepts</i>)

Kuva 1.1. Panofskyn kuvantulkinnan kolmen tasoa (Hatt & Klonk 2006, 109).

Panofsky itse aloitti teoriansa selvittämisen Hattin ja Klonkin (em., 107) mukaan kuvaamalla hyvin arkista kohtaamista kadulla: mies tervehtii nostaen hattuaan. Panofsky korostaa, että jo pelkästään havainnoimalla ja todentamalla tämän hatunnostoksi on ohitettu puhtaan havainnon taso. Tätä toiminnaksi tulkitsemista hän kutsuu siis esi-ikonografiseksi tasoksi (ensimmäinen taso). Tuollainen ele voisi taas olla ystävällinen, välinpitämätön tai kenties vihamielinen. Tulkitsemalla eleen tervehdykseksi olemme astuneet seuraavalle, ikonografiselle toiselle tasolle. Tämä edellyttää Hattin ja Klonkin (em., 107) lainaaman Panofskyn mukaan, että olemme tietoisia kyseisen miehen kulttuuriin kuuluvista käytännöistä. Tämä vie meidät jo kauas siitä välittömästä

informaatiosta, jota aistimme meille pystyvät välittämään ja on jo suhteessa kulttuurisiin konventioihin. Lopuksi tulkitsemme tilanteen aistihavaintojemme ja tilanteesta suoraan ymmärrettävien seikkojen lisäksi nojautumalla tietoihimme syvemmin. Tätä hän kutsuu ikonologiseksi tasoksi. Tällä tasolla ymmärrämme miehen persoonallisuudeksi: yhdistelmäksi hänen ikäänsä, sosiaalista ja koulutuksellista taustaansa, elämäkokemustaan ja vallitsevia ympäristön olosuhteita. Tämä mielle-yhtymä syntyy Panofskyn mukaan mielessämme yhdistellessämme suurta määrää erilaista tietoa esimerkiksi mahdollisesta tervehtijän kansallisuudesta tai luokkataustasta. Nämä asiat ovat siis epäsuorasti luettavissa tilanteesta ja mahdollistavat näin kokemuspohjaamme vasten koko tulkintamme. (Hatt & Klonk 2006, 107.)

Teorian haasteellisuudesta huolimatta Hatt ja Klonk (2006, 108) tulkitsevat Panofskyn olleen sitä mieltä, että varsinkin tasojen yksi ja kolme menestyksekkääseen suorittamiseen tavallisella ihmisellä (layperson) saattaa olla hyvinkin paremmat edellytykset kuin jonkin sortin asiantuntijalla. Tämä johtuu edellisten mukaan siitä, että ensimmäisen tason esi-ikonografinen analyysi tarvitsee tuekseen hyvin käytännöllistä kokemusta maailmasta. Kolmannen tason ikonologinen analyysi taas, ollessaan ”sen maailmankuvan hahmottamista jossa yhteisö toimii suhteessa todellisuuteen”, tarvitsee erikoista ”synteettistä intuitiota” (kts. kuva 1.1), jota ei voi kartuttaa järjestelmällisellä tutkimuksen teolla. (em., 108. käännökset K.E.) Vaikkakin tässä argumentoinnissa on ilmeiset puutteensa, eikä vähiten perustelujen ymmärrettävyyden kannalta, perusajatus teorian sovellettavuudesta ja loogiseen päättelyyn nojaavasta rationaalisuudesta kannattelee mielestäni sen päälle koottua rakennelmaa.

Menetelmän soveltaminen tähän tutkielmaan on myös perusteltua. Huomionarvoista on, että tässä tutkielmassa on uppouduttu niinkin syvälle tyylin historiaan juuri valmistautuakseen tasoon kaksi ja sen pohjalta tehtäviin tulkintoihin.

5. Tutkimusaineisto

5.2 Valokuvat tutkimusaineistona

Aineistoa varten olen käynyt läpi kaikkiaan satoja kuviani. Työn ensimmäisessä vaiheessa olen pyrkinyt hahmottamaan tästä massasta joitakin tunnistettavia yhdenmukaisuuksia, muotoja ja valon käyttöä, värejä ja saamaan käsityksen niistä elementeistä, jotka mahdollisesti muodostavat omalle tyyllilleni ominaiset piirteet. Tämän jälkeen on siirtynyt näiden piirteiden jalostamiseen ja kuvien aktiiviseen tuottamiseen. Ajatusta pyöriteltäni kuvasin tätä projektia varten kaikki testikuvat mukaan laskettuna kaikkiaan 11 kuvaa vuosina 2014-2015. Näistä lopulta valitsin lähempään tarkasteluun ja analyysin kohteeksi kolmen kuvan yhtenäisemmän kokonaisuuden. Nämä kuvat syntyivät kaikki vuonna 2015, jolloin asuin Helsingin Alppilassa. Vuokrasin samalta alueelta studiotilan jossa työskentelin viiden muun valokuvaajan kanssa tehden tähän projektiin liittyvien kuvien lisäksi freelance-valokuvausta. Miljöö on vaikuttavan näköinen kompleks, korkea tiilirakennus vanhalla tehdasalueella, joka antoi lähtökohtaisesti kuvaustilanteille erityisen tunnelman. Mukana olleet mallit olivat minulle entuudestaan tuntemattomia ja valikoituivat mukaan sattumanvaraisten kohtaamisten kautta. Kaikki kolme kuvattavista olivat tehneet mallin töitä aikaisemmin.

Jälkikäteen ajateltuna kuvat kertovat ehkä todennäköisesti enemmän siitä, millaisena haluaisin nähdä tämän mahdollisen oman tyylini, kun mitä kuvani todella edustivat suhteessa tuohon tyyliin tuossa vaiheessa. Tässä suhteessa visuaalinen representaatio omasta tyylistäni on rakentanut todellisuutta sen sijaan, että se vain heijastelisi sitä (Seppänen 2005, 78).

5.2.1 Tutkielmaan valitut kolme kuvaa

Tutkielmaan valitut kuvat valikoituivat joukkoon niiden laadun perusteella. Laadulla taas tarkoitan tässä yhteydessä tiettyä valon käyttöä (kontrolloitu studiovalaistus), mallien valintaan kiinnitettyä erityishuomiota (casting), ja pelkistettyä muotoihin ja kontrasteihin nojaavaa kuvallista ilmaisua ja tekniikkaa (mustavalkoisuus).

Tuomi & Sarajärvi (2009, 100) tykittävät tutkimuksen teosta: ”Ei ole olemassa sellaista tieteellistä metodologiaa, joka takaisi totuuden etsinnän menestyksen: tutkimuksen tekijän onkin itse tuotettava analyysinsä viisaus. Sen saavuttamiseksi ovat merkityksellisiä mm. intellektuaalisen vastaanottokyvyn herkkyyys, oivalluksen terävyys ja myös onnekkuus. Tutkimuksen tuloksiin vaikuttaa se millainen käsitys ilmiöstä on lähtökohtaisesti, millaisia merkityksiä tälle tutkittavalle ilmiölle annetaan ja millaisia välineitä tutkimuksessa käytetään. Laadullisessa tutkimuksessa on myös hyvä pitää mielessä, että tutkimustulokset eivät koskaan ole irrallisia käyttäjästä tai käytetystä havaintometodista. Ei siis ole olemassa puhdasta objektiivista tietoa, vaan kaikki tieto on siinä mielessä subjektiivista, että tutkija päättää tutkimusasetelmasta oman ymmärryksensä nojalla.” (Tuomi & Sarajärvi 2009, 100.) Nämä ovat tärkeitä huomiota myös Eskolan & Suorannan (1998, 211) mielestä, sillä ”laadullisen tutkimuksen lähtökohtana on tutkijan avoin subjektiviteetti ja sen myöntäminen, että tutkija on tutkimuksessaan keskeinen tutkimusväline.”

Eskolan ja Suorannan (em., 19) mukaan laadullinen analyysi on usein nimenomaan aineistolähtöistä. Tämä tarkoittaa sitä, että myös teoriaa rakennetaan jossain tapauksissa empiirisestä aineistosta lähtien. Tällainen lähestymistapa on heidän mukaansa hedelmällinen silloin, kun halutaan määritellä tutkimuksessa tarkasteltava ilmiö hankkimalla tietoa sen perustietoa sen luonteesta tai olemuksesta. Tässä tutkielmassa tarkoitus oli nimenomaan tutustua aikaisemmin vähän tutkittuun aiheeseen (käsitteiden tyyli, muoto [ja sisältö] suhde valokuvaan) ja aineiston annettiin täysin ohjata analyysin etenemistä.

Aineistolähtöisen analyysin ongelmia voidaan minimoida teoriaohjaavassa analyysissä, joka on laadullisen analyysin ensimmäinen askel kohti teorialähtöistä analyysiä.

Teoriaohjaavassa analyysissä on teoreettisia kytkentöjä, mutta teoria toimii lähinnä *apuna*

analyysin etenemisessä. Teoriaohjaavassa analyysissä analyysiyksiköt valitaan aineistosta siten, että ne ovat linjassa tutkimuksen tarkoituksen ja tehtävänasettelun kanssa, mutta siinä aiempi tieto joko vain ohjaa tai auttaa analyysia. Tutkimuksen aineisto voidaan Tuomen ja Sarajärven (2009) mukaan kerätä hyvin vapaasti. Analyysivaiheessa edetään aluksi aineistolähtöisesti, mutta analyysin loppuvaiheessa tuodaankin aiempaa teoriaa analyysia ohjaavaksi ajatukseksi. Ts. analyysista on tunnistettavissa aikaisemman tiedon vaikutus, mutta sen rooli on lähinnä uusia ajatusuria aukova. (Tuomi & Sarajärvi 2009, 96-97.)

Tutkielmassa on siis tunnistettu teoreettinen viitekehys, jonka merkitystä peilataan tutkimustuloksiin analyysin jälkeen. Tutkielmassa on kyse yrityksestä merkityksellistää sekä valokuvan luonnetta taiteena ja ymmärtää sen kommunikatiivisia tavoitteita.

6. Aineiston analyysi ja tulokset

Olettamus siitä, että maailma ja taide olisivat jatkuvasti uusia, perustuu itsessään jo vanhoille malleille. Näin täysin ”puhdas visuaalinen” osoittautuukin usein yhtä sopimuksenvaraiseksi kuin mikä tahansa ei-visuaalinen. Kuitenkin visuaalisten jatkumoiden ja ”elemuotojen” vaellusreittien tarkastelussa keskeisin tietolähde ovat luonnollisesti itse kuvat. (Kuusamo 2011, 13-14.)

Matematiikassa puhutaan suorista ja käänteisistä ongelmista. Perinteisissä eli suorissa matemaattisissa ongelmissa ilmiöön vaikuttavat syyt tunnetaan ja niiden seuraukset halutaan selvittää. Matematiikassa puhutaan käänteisistä, eli inversio-ongelmista silloin kun lopputulos tunnetaan ja halutaan tietää mitkä tekijät johtivat lopputulokseen.

Tämäntyyppisiä menetelmiä käytetään niin esimerkiksi lääketieteellisessä kuvantamisessa, teollisuuden materiaalien testauksessa kuin otsonitasojen mittauksessa. (Kekkonen 2016, 1.) Tämä tutkielma on eräänlainen inversio-ongelma, jonka tarkoitus on ymmärtää muotokuvauksen lopputulokseen johtanutta prosessia.

Usein on, että teoksessa itsessään ei ole ehkä lausuttu miten se pitäisi ymmärtää tai miten sen tekijän intentioita tulisi tulkita tai teoksen merkittävyyttä tulkita. Kuusamon (2011, 94) mielestä teos ei kuitenkaan ole vain tekemisen tulosta, vaan tekemisellä on aina tarkoitettu jotain. Se on suunnattu jotain kohden ja sillä on – jopa autokommunikatiivisena – mieltä nostattava merkitys. Näin se pitää sisällään myös ajatuksen siitä, että voimme intersubjektillisesti kuvitella ainakin osan teoksen tekemisen historiasta.

Seuraavaksi siirrymme aineiston analyysiin. Analyysistä on havaittavissa itselleni tärkeiden seikkojen korostuminen. Ensinnäkin merkitysten kontekstisidonnaisuus, jossa tulkinta ja sen suhde valittuun metodiin korostuvat. Toiseksi esille nousee kulttuuri-ilmiöiden historiallisuus, joka taas heijastelee lähdekirjallisuutta ja mutta myös Panofskyn metodologiaa.

6.1 Tulokset

Tässä luvussa esittelen aineiston analyysin ja siitä saadut tulokset. Olen jakanut metodin mukaan aineiston käsittelyni kolmeen eri tasoon: esi-ikonografiseen, ikonografiseen ja ikonologiseen. Huomattakoon silti, että kaikki kolme tasoa lomittuvat analyysissä osaksi kokonaisuutta. Käsittelen aineiston muotokuvia yksi kerrallaan, purkaen kustakin löytyviä elementtejä, näiden tulkintoja ja viittauksia jne. kulloisenkin metodin tason edellyttämällä tavalla. Käsittelen aineistosta löytyviä tasoja ja annan esimerkkejä niiden muodostumisesta viitaten muodon, tyylin ja sisällön käsitteistä käytyihin keskusteluihin. Viittaan toistuvasti myös aikaan ja sen ilmenemiseen näissä Panofskyn metodin mukaisissa tasoissa.

6.1.1 Esi-ikonografinen taso



Kuva 1.2: "Patisse".

Hattin & Klonkin (2006, 109) mukaan ensimmäisellä, esi-ikonografisella tasolla tulee tutkia aineistoa kahdella tavalla: ensinnäkin faktuaalisesti, havainnoimalla muotokuvista sen elementtejä. Toiseksi, kiinnittäen huomiota kuvista löytyviin ilmaisun keinoihin ja taiteellisiin motiiveihin. Taiteellisilla motiiveilla ymmärrän tässä yhteydessä kuvien aiheet, toistuvat elementit tai teemat, jotka voidaan tulkita aineistossa ilmeneväksi yhtenäiseksi kokonaisuudeksi.

Panofskyn esimerkkiä noudattamalla aloitamme kiinnittämällä huomiota kuvan hahmoon tai mahdollisiin hahmoihin siten kun ne näyttäytyvät meille käytännön kokemuksen kautta. Tämän jälkeen kiinnitämme huomiota ilmaisullisiin keinoihin, joista olen valinnut erityisen tarkastelun kohteeksi kuvan komposition. Panofsky ehdottaakin, että suhtautuisimme mihin tahansa tarkasteltavaan näkymään (scene) yhdistelmänä kuvasta luettavia faktuaalisia ja ilmaisullisia asioita (Hatt & Klonk 2006, 111).

Näkyvä valo on elektromagneettista säteilyä, jonka nyanssien ja erojen havaitseminen perustuu yksinkertaistettuna havaitsevaan silmään, valoa heijastavan kappaleen ominaisuuksiin ja valon aallonpituuteen. Tarkemmin sanottuna aallonpituuksiin noin väliltä 400-700 nm. Tämän aallonpituusalueen eri osat taas vastaavat eri värejä spektrissä. Tutkimusaineiston valokuvissa kamera on alunperin tavoittanut kohteen heijastaman hahmon aallonpituuksien koko kirjon. Kuvia on kuitenkin muokattu vastaamaan kapeampaa ja hillitympää väripalettia, eli kapeampaa valon aallonpituuksien osaa, spektriä, niin että ne näyttäytyvät meille monokromaattisina. Kuvien tulkinnalliset erot voivat yleisemminkin kutistua vain tällaisiksi toonisiksi eroiksi. Siinä missä hempeät värit aineiston kuvissa viittaisivat vahvemmin esim. mainoskuvastoon, yksinkertaisemmat sävyerot viittaavat taas klassiseen traditioon (kts. esim. Kuusamo 2011, 111). Tässä yhteydessä sävyeroja ei kuitenkaan nähdä, sillä värit on poistettu ja kuvasta on jäänyt jäljelle pelkistetympi, mutta kenties tehokkaampi ja ehkä ilmaisuvoimaisempikin esitys. Mutta huomattakoon: pelkästään jo se, että tiedämme värien kerran olleen, saa meidät kysymään mitä merkityksiä tekijä on tietoisesti pyrkinyt kuvassa korostamaan ja mitä kenties taas välttämään?

Valon aallonpituuksien katoaminen kuvasta on valokuvauksessa paljon käytetty tyylillinen keino: se saa meidät helposti tietoiseksi valon ajallisuudesta kuin varkain. Normaalisti hahmotamme elämää useiden valon aallonpituuksien kautta – käytettävissämme on näitä koko joukko. Aistimme niitä jatkuvasti erilaisilta pinnoilta ja erilaisista kulmista – toisin kuin suurin osa maailman nisäkkäistä, mikä on myös huomionarvoinen seikka. *Inhimillinen* oleminen nykyhetkessä on siis nimenomaan olemista useissa eri valon aallonpituuksissa ja useissa eri väreissä. Tästä johtuen väreiltään tietyn sävyiset kuvat tuovat mieleemme tietyn ajan tai tietyn tyylin, esimerkiksi 1980-luvun värikkäät lasketteluasut tai 1920-luvulta alkaen suosituksen art deco -suuntauksen arkkitehtuurissa. Valokuvan kellastuminen tai kellastuneisuuden imitointi taas muistuttaa meitä sekä valokuvan, että ihmisen ikääntymisestä. Mustavalkokuvien tiivistetty, rajattu värispektri ja näissä havaittu valon muoto taas vievät ajatuksemme usein menneeseen. Unohdamme hetkeksi, että nykyhetki ja ihmiselämä on aina värillinen. Mustavalkoisuus tai muut tekniset rajoitteet, siis valokuvan historialliset tuottamisen tavat, assosioituvat joksikin muuksi – menneeksi ajaksi.

Samaistamme mustavalkoisen valokuvan mustavalkoisten kuvien kuvastoon ja käsittelemme sitä ajatuksissamme jo lähtökohtaisesti osana tätä. Monokromaattiseksi muuttunut värimaailma etäännyttää meidät helposti nykyhetkestä ja sen kokemuksesta kun taas värien vastaten tarkemmin nykyhetkeä se tekee valokuvan todistusvoimasta jotenkin läsnä olevampaa ja aidompaa. Tästä käyvät hyvänä esimerkkinä värit ajankohtaisessa tiedonvälityksessä – mustavalkokuvia ei lehdissä enää juuri näy, eikä internetissä mustavalkoisuudella ole juuri koskaan ollut sijaa. Televisiolähettykset taas muuttuivat Suomessakin värillisiksi heti, kun niiden lähettäminen oli teknisesti mahdollista (Himberg 2010, viitattu 13.10.2016). Mitä ajankohtaisemmasta asiasta viestissä on kyse, sitä tarkemmin pyrimme kuvaamaan värit kohteensa mukaisesti. Usein ainoa este tällaisen viestin menestyksekkäässä välittämisessä onkin jokin tekninen tai taloudellinen ehto, kuten puutteet lähetyksen vastaanotossa (em., 2010) tai vaikkapa painamisen korkeat kustannukset.

Valokuvasta on välillä vaikea erottaa aihetta sen käsittelytavasta tai havaita kuvaajan osuutta esittämänsä todellisuuden muokkaajana. Jokaisella valokuvaajalla on oma tapansa käsitellä aikaa: se liittyy sekä liikkeen pysäyttämiseen, että valaistuksen ja sommittelun käyttöön kuvassa. (Saraste 1980, 161;185) Valokuvaaja työskentelee pääsääntöisesti sekuntien murto-osilla, mutta voi silti kuvata pienen hetken ikuisuutta riippumatta valotusajan pituudesta. Hyvä esimerkki ovat valokuvat henkilöistä, jotka eivät enää ole keskuudessamme. Heidät on *ikuistettu* (kts. Seppänen 2014).

Käsittelemme seuraavaksi tarkemmin muotokuvasta luettavia elementtejä.

Katsoessamme kuvaa 1.2 tunnistamme siitä naisen istuvan hahmon. Nainen tukee itseään istuvassa asennossa käsillään, jotka venyvät hänen selkäänsä taakse. Polvet ovat vedettynä rinnan eteen. Nainen katsoo suoraan kameraan ja näyttää paljastetulta, alastomalta. Hän istuu suurehkoissa vaaleissa tilassa. Kuvan valaistus on kirkkaan oloinen, ja valon tullessa yläoikealta kuvan varjot lankeavat naisen alle levittäytyen oikealta vasemmalle. Kuvan monokromaattisuudesta johtuen hän näyttäytyy kuvassa tummana hahmona. Kuten musta väri spektrissä, tumma hahmo imee kuvan muut värit itseensä. Näin ihmishahmo korostaa tilan vaaleutta, luoden kontrastia elottoman tilan ja inhimillisen tekijän välille.

Se, että voimme näin varmasti tunnistaa kuvasta erilaisia hahmoja on pitkälti Hattin & Klonkin (2006, 111) mukaan tyylihistorian tuntemuksemme ansiota. Tarkastelemalla kuvaa pohjatietojamme vasten, olemme asettaneet tarkasteltavan teoksen osaksi tyylihistoriallista jatkumoa ja eriyttäneet sen jo tietyn aikakauden ja tietäntyyppisen tyylin edustajaksi.

Soveltaessaan metodologiaan Albrecht Dürerin (1471–1528) kaiverrustekniikalla tehtyyn teokseen *Melankolia*, Erwin Panofsky (1995b, 160-164) tekee päätelmiä perustuen mm. sommitelmiin ja välineisiin. Hän esimerkiksi ajoittaa teoksen renessanssin aikaan työn pinta-alan tilankäytön perusteella. Hän myös sijoittaa sen tekopaikan pohjoiseen Manner-Eurooppaan teoksen kaiverruksen laadun mukaan. Verraten näitä tietoja tietämykseensä taidehistoriasta, hän näkee joidenkin teoksesta löytyvien elementtien viittaavan myös suoraan tähän tunnettuun, tiettyinä aikoina ja tietäntyyppisiin välineitä käyttäneeseen tekijään, Düreriin (Hatt & Klonk 2006, 111-12).

Soveltakaamme Panofskyn metodologiaa siihen mitä olemme oppineet tyylihistoriasta ja muodon ja sisällön käsitteistä.

On tärkeää huomata, että se että ylipäätään käytämme tätä metodologiaa, tukee jo tietyn aikakauden lukemista aineistosta. Jo ensimmäisellä, esi-ikonografisella tasolla, tuomme mukaan tulkintaan kuvan faktuaalisten ominaisuuksien lisäksi kuvan ilmaisulliset keinot. Näin emme enää käsittele kuvaa yksinomaan visuaalisen havainnon pohjalta puhtaan esteettisesti, värin ja muodon puhtaana ilmentymänä, vaan siihen on jo liitetty muita ominaisuuksia.

Emme voi mitenkään pois sulkea kuvan tulkinnan havaintotapahtumasta mahdollisten mieltymyksien, mielipiteiden, tietojemme tai tunteiden vaikutusta. Kuvan käsittely pelkkänä muotojen ilmentymänä vailla merkitystä tuntuisi hukkaan heitetyltä ajalta. Näin kuvan tulkinta ei mahdu formalismin 1800-luvun puhtaan fysiologiseen psykologiaan pohjautuvan havainnon teorian tulkintakehyksiin. Tämä formalismin punaisen langan, ”esteettisen tunteen”, kieltäminen taas määritelmällisesti ajoittaa, jo puhtaasti taideteoreettisiin perustein, kuvan uudemmas kuin mitä formalismi käsitteenä itsessään on.

Käytännössä tietomme valokuvauksen kehityksestä, muotokuvan historiasta ja digitaalivalokuvauksesta saavat meidät ajoittamaan kuvan digitaalisen valokuvauksen yleistymisen jälkeiseen aikaan. Lopulta digitaalikuvan muodollisten ominaisuuksien ja tyyllisten seikkojen pohjalta voimme sanoa, että kuva edustaa lähimenneisyyttä ja vahvasti digitaalisen valokuvauksen aikaa. Edelleen tietojamme vasten voidaan sanoa, että kuva 1.2 tavoittelee digitaalisuudestaan huolimatta klassisen mustavalkoisen muotokuvan piirteitä, kenties yrityksenään samaistua tähän valokuvauksen arvostettuun perinteeseen.

Voimme tunnistaa kuvasta myös sen pelkistettyyn ilmaisuun nojaavan komposition ja verrata sitä tietoihimme muodon, tyylin ja sisällön käsitteiden historiasta. Kompositio voidaan määritellä ”taiteilijan tavaksi järjestää työnsä elementit siten, että ne ovat tyydyttävässä suhteessa hänen, ja usein toivottavasti myös katsojan mielestä” (Wilson & Lack 2008, hs. composition). Kompositio on rytmiä ja toistoa, kaikkien työn osien toimimista yhteen (Sjöstedt 2001, 9) ja siten sisällön hallintaa.

Kompositiosta voidaan lukea sekä kontrastieroihin perustuvaa katsojan huomion ohjaamista, että sommitteluun liittyviä yksinkertaistuksia. Kuvan pelkistys ja sen ainoan elementin sijoittaminen kuvan keskelle haastaa tämän perinteisesti huonoksi mielletyn ratkaisun. Tässä tapauksessa sijoittelu toimii, sillä yleensä ”täydellinen tasajako ja symmetria toimivat hyvin tilanteessa, jossa kuva-aines rikkoo tasapainon.” Tämä johtuu siitä, että ”tällöin tavanomaisuus korostaa tehokkaasti kuvan sisältämää ristiriitaa ja räikeyttä.” (Kirjavainen 2001, 58.)

Sommittelulla ohjataan ja säädellään ennen kaikkea kuvan hahmotusta. ”Sommitelman pohjaksi pyritään keskeisistä aineksista muodostamaan säännöllinen rakenne, joka antaa kuvalle ryhtiä” (em., 58.). Kuvan horisontti jakaa kohteen toimien samalla huomiotehtävänä. Kuvaan on sisäisesti myös rakennettu kolmion mallinen, huomiota ja katsetta kuvassa ohjaava muoto, joka syntyy ihmishahmon asennosta. Tämän muodon sisällä voidaan nähdä toinen saman muodon toistuma, joka muodostuu jalkojen ja lattian väliseen tilaan ja ohjaa katsetta isomman muodon sisällä. Kolmiot korostavat Kirjavaisen (em., 58.) mukaan dynamiikkaa kuvassa.

Huomionarvoisaa on kenties myös kuvan 35 millimetrin kinofilmää mukaileva kuvasuhde, järjestelmäkamaran ”täyden koon” ruutu. Tällöin kuvan kohde ei ole keskellekään sijoitettuna koskaan täysin tasaisessa suhteessa kuvan kaikkiin reunoihin.

Asettamalla kuva 1.2 osaksi muotokuvauksen perinnettä ja vertailemalla sen motiivia ja aihetta tähän, voidaan sen nähdä hyvin mukailevan tätä jatkumoa ja ammentavan lähtökohtaisesti tehokkuutensa alastoman ihmisruumiin kerronnallisesta voimasta. Tämä taas on useasti käytetty keino (mustavalkoisen) muotokuvauksen perinteessä. Kuvaajan ja kuvattavan suhde, sekä yritys tietyn hetken ja henkilön ja hänen tunteidensa vangitsemiseen voidaan myös helposti mieltää osaksi muotokuvauksen perinteen jatkumoa.

6.1.2 Ikonografinen taso



Kuva 1.3: "Jeanine".

"Se, millaisen valokuvan taiteilijat ja taiteen toimijat kulloinkin valitsevat esittämisen arvoiseksi, on arvovalinta, joka muokkaa kulttuurin kentän kirjoittamamme kuvan ertomia sopimusjärjestelmiä, valokuvaajien tuotantoaan koskevia valintoja ja markkinoinnissa hyödynnettäviä kansallisia stereotyyppioita." (Suonpää, 2011, 25.)

Siirtyessämme kuvantulkinnan toiselle, varsinaiselle ikonografiselle tasolle, kiinnitämme huomiota erityisesti tutkittavan aineiston suhteeseen tutkijalle ennestään tuttuun osaan kuvallisuuden kulttuuria, sen tarinoihin ja allegorioihin.

Panofskyn mukaan seuraavaksi siis vaaditaan, että sen lisäksi, että teemme kuvan erittelyn faktuaalisista ja ekspressiivisestä erittelystä erilaisia päätelmiä, meidän tulee tukeutua näissä päätelmissä ne oikeuttavaan materiaaliin, kuten esim. asianmukaiseen lähdekirjallisuuteen (Hatt & Klonk 2006, 112). Sitä onkin onneksi lähdelukemistossamme runsaasti. Erittelyistä tässä aineistossa ovat esimerkkinä valittu tyyllilaji (muotokuva),

mustavalkoisuus ja siihen liitettävät konnotaatiot, subjektin ominaisuudet (sukupuoli, ikä jne.), kuvan havaittu kommunikaatio ja subjektin sijoittuminen kuvassa.

Tehdessämme erittelyistä erilaisia päätelmiä, tarkoittaa se sitä että tulemme määritelleeksi niitä samalla. Jos taas näemme muodon tiettyinä tyyllisinä valintoina, niin näistä tyyllisistä valinnoista voitaneen tehdä myös muotoa koskevia päätelmiä ja päinvastoin. Näin erittelyn kautta määrittelemme samalla tyyliä ja muotoa itsessään.

Päästäksemme ikonografiselle tasolle voimme eritellä kuvasta 1.3 samaan tapaan esi-ikonografisen tason elementit ja ominaisuudet kuin edellisestä. Kuvassa on jälleen naishenkilö. Hänen sijoittumisensa kuvaan on lähes yhtäläinen, mutta kuvakoko on erilainen. Tähän havaintoon voimme antaa tietojamme vasten kaksi eri selitystä: kuvattava ja kuvan ottaja ovat joko lähempänä toisiaan kuin edellisessä kuvassa tai sitten läheisyys on esim. objektiivin aiheuttama harha. Kuvakoko vaikuttaa tulkintaan kohteen suhteesta häntä ympäröivään tilaan: tässä kuvassa kohde ei näytä olevan niin yksin kuin kuvassa 1.2.

Näin olemme päässeet tunteiden tasolle, tulkitsemme jo kuvan elementtejä. Kuvaan on myös tietoisesti valittu jälleen vain yksi henkilö. Kohde katsoo kameraan. Kuvattavan vaatetus ja sen linjat ohjaavat vahvasti katsetta kuvan sisällä. Myös kuvaan 1.3 on rakennettu katsetta ohjaava kolmio. Henkilön sovittaminen puoliksi kuva-alaan tekee hahmosta itsestään kolmion. Edellistä kuvaa mukaillen tälle muodostuu sisäkkäinen kolmio, nyt kuvattavan kasvojen, oikean olkapään ja vasemman kyynärpään muodostamaan tilaan. Kuvasta 1.2 poiketen edellisen lisäksi hahmon muodostaman kolmion sisällä vielä toinen sisäkkäinen kolmio, joka taas muodostuu polvien, kainalon ja kuva-alan ulkopuolelle jäävän pisteen välille. Geometristen muotojen toistuvuus ohjaa katsetta ja synnyttää kuvassa vaeltavalle silmälle tiettyjä teknisesti esituetettuja luentamalleja. Erityisesti ne vaikuttavat siihen, miten ja mitä katsotaan. Muotojen toistuva esiintyminen synnyttää vaikutelman aineiston kahden kuvan yhteydestä ja jossain määrin myös samankaltaisuudesta. Tätä nimittäisin joko tiedostaen, tai tiedostamatta rakennetuksi tyyliksi näissä kuvissa.

Tämä kaikki on tietysti jo hyvin erillään itse henkilön havaitsemisesta: tämä on jo pitkälle vietyä tulkintaa. Pelkkä havainto tilanteesta olisi Panofskyn mukaan vain yleisesti

jonkinlainen valon ja värien säännönmukainen esiintymä, josta tietty muoto syntyy (Hatt & Klonk 2006, 107). Mutta sitä toisella, ikonografisella tasolla juuri halutaan. Katsomalla kuvaa ymmärrämme kuvasta sekä siitä luettavia ominaisuuksia, että niiden merkityksiä ja jopa rakennettuja pyrkimyksiä vaikuttaa kuvaa katsovaan ja tulkitsevaan katseeseen. Mitä tarkemmin katsomme, sitä tietoisemmaksi tulemme kuvan katseen vuorovaikutuksesta. Ymmärrämme, että ihminen katsoo ihmistä. Jos sovellamme tätä havaintoa tietoihimme muodon historiasta huomaamme helposti, miten katse toimii käytännössä vallankäytön välineenä (Bryson 1988, 87-94; Elovirta 1998a, 87).

Katsekontakti onkin tärkeässä osassa aineiston kuvastoa. Se saa katsojan aistimaan kuvan läsnäolon, ja samalla tekee katsojan osittain myös tietoiseksi itsestään: kuvan katsoja voi samalla aistia hänen oman katseensa suunnan kääntyvän ja häntä katsottavan. Samalla katsoja tulee tässä ominaisuudessa osaksi kuvaa. Katsojasta tulee ”minuus”, joka ei varsinaisesti kuulu kuvaan, mutta tapahtuu jossain kuvaajan, kuvattavan ja katsojan välillä. Ts. katsojaa katsotaan, vaikka hän ei olekaan osana kuvaa. Samalla katsoja alkaa painua kuvan katseen kautta ”muotoon” ja muoto alkaa liikkua tätä kohti. Kuvan muodosta tulee jotain koettua. Se tapahtuu kuin katsoja olisi itse osallistunut tapahtumaan ja kuvan muotoutumiseen. Tämä muoto ei ole valmiina, ei ”muotoutunut” kuvaan, vaan syntyy jatkuvina samaistumisina ja osallistumisen tunteina – ja siis näyttäytyy jatkuvana muotoutumisena. Kuva 1.3 näyttäytyy voimakkaana ja vaatii katsojalta ansaitsemaansa huomiota. Kuvan kohde on hyvin tietoinen siitä, että häntä katsotaan. Hän haluaa, että häntä katsotaan. Hän huokuu itsevarmuutta, voimaa ja tietoisuutta erityisesti kehollisuudestaan. Hän on se, joka on ottanut tässä katsomistilanteessa vallan. Tämä on hyvin mielenkiintoinen näkökulma, ottaen huomioon että kuvan katsoja voi päättää milloin ja miten hän kuvaa katsoo. Kuvan kohde on taas naulinnut oman osansa kuvaan sen ottamisen hetkellä.

Kuvien ilmeet ovat epäilemättä avain eräänlaisen maailmankuvan tulkintaan, joka välittyy tekijältä kuvaa tulkitsevalle katsojalle. Kuvat saattavat myös ironisesti fetisoida joitakin niissä esitetyn maailmankuvan piirteitä. Mutta kuka on kuvan oletettu katsoja-tulkitsija? Voidaanko kuvan vastaanottajasta sanoa jotain itse kuvan tai sen tulkinnan perusteella?

Feministisesti katsoen tuntuisi suorastaan liian helpolta sanoa, että aineiston muotokuvia katsoo automaattisesti tietynlainen mieskatsoja tai että ne uusintavat heteronormatiivisia

tulkintamalleja ja maailmankuvaa mallien ympärillä. Tuntuisi vielä helpommalta julistaa, että kuvaan rakennetun tulkinnan ohjausmalli (kompositio, katseen ohjaus) on sen katsojan potentiaaliseseen maskuliinisuuteen vetoavaa tai että se nojaisi katseen kohteen eristämiseen tulkitsijasta (minä–hän, mies–nainen jne.).

Näiden sijaan kaikki aineiston muotokuvat (1.2, 1.3, 1.4) voidaan nähdä Kuusamoa (2011, 108) mukaillen toimivan yhden sijasta kahdentyyppisen dominantin mallin antajana: ensimmäisenä eroottisuuteen perustuvan mallin (mieskatsoja), mutta myös itsetietoisuuden mallin luojana (naiskatsoja).

Leena-Maija Rossin (2005, 87) mukaan esim. mulveylaiselle feminismille tällaisessa tulkinnallisessa tilanteessa samanlaisuus korostuu: kummassakin maskuliini on ”katseen kantaja”, eli se jota varten. Aineiston muotokuvia kriittisesti luettaessa voitaisiin Rossin ajattelua mukaillen ajatella, että ”näiden kuvien tapa esittää naisia, niiden edustama ’näkyvän eroottinen organisoiminen’, on muotoutunut ratkaisevalla tavalla vallitsevan sukupuolihierarkian ehdoin ja hallinnassa” (Rossi 2005, 87.)

Mainonnassa esiintyvän seksuaalisuuden on Rossin (em., 87) mukaan esitetty eroavan perustaltaan muusta eroottisesta kuvastosta. Mainoskuvastossa esiintyvä seksuaalisuus ”opettaa meille kaiken kauneudesta”, sen sijaan että se opettaisi meille jotain todellista seksuaalisuuden luonteesta. Näin mainoskuvasto on siis validisoi itseään esteettisen kautta.

Aineiston kuvat lainaavat ilmiselvästi sekä mainoskuvastosta, että myös klassisten ideoiden kuvastosta. Täydellisyyttä hipovaksi silotettu iho ja sommittelulla aikaansaadut korostetun feminiiniset piirteet voisivat helposti viitata antiikin esittävyiden ihanteeseen. Antiikin kuvastoissa, kuten vaikkapa kuvanveistossa, kuvattiin lähes aina *ihannetta* todellisuuden sijaan. Siis usein jotain sellaista, jota oli inhimillisesti täysin mahdotonta saavuttaa, jotain jumalallista. Tämä toistui renessanssin ajan maalaustaiteessa ja näkyy sen perinteessä tähän päivään asti mm. antiikin ihannointina, josta aineisto on mielestäni osaltaan hyvä esimerkki, nykypäivään sovellettuna.

Aineistosta voidaan lukea myös pyhyiden tematiikkaa. Pyhän diskurssi pyrkii esittämään kasvot sileinä. Kun kasvojen yksityiskohdat siliävät, sen merkitys on täydellisyydessä ja

pyhydessä. Tämä vaikutelma saadaan aikaan sekä kuvan silottelulla kuvankäsittelyssä, että fyysisesti maskeeraamalla ja meikkaamalla. Tämä vaikuttaa luonnollisesti (tai tarvittaessa myös epäluonnollisilla tavoilla) ilmeisiin: mitä vahvempi meikki ja mitä voimakkaampi kuvankäsittely, sitä enemmän myös kasvonilmeet siirtyvät mikrotasolta tekstuurin makrotasolle, eli struktuuriin. Ts. ”Ilmeistä tulee *pyhän* struktuuria.” (Kuusamo 2011, 109.) Samalla tähän voidaan kytkeä ja myös *kätkeä* sileän pinnan representoimana esim. eroottisuus ja sen diskursiivinen merkitys.

Ilmeet ja kasvojen yksityiskohdat ovat usein hallinneet myös tietyn aikakauden taidetta: kuten muotivirtaukset yleensäkin, tietynlainen ilmeiden kuvaus ja erityisesti otsa, suu tai nenä ja niiden kuvaamisen tyyli ja tapa esittää niitä maalaustaiteessa on hyvin tyypillistä ajoittaa osaksi tiettyä jatkumoa – kuten kokonaiset esittämisen tavat tiettyä tyylikautta (Kuusamo 1998; J.J.Winkelmann 1992).

Kuusamon (2011, 107) mukaan ihmishahmoon liittyvissä representaatioissa ilmeiden esittäminen saattaa olla myös täysin ylikorostettua. Pienetkin ilmeiden vaihdokset voivat johtaa suuriin eroavaisuuksiin kuvan tulkinnassa. Kuvitellaanpa esimerkiksi, että muuten samassa kuvassa 1.3 kuvan kohteen ilme olisi kauhistunut ja täynnä havaittavaa pelkoa – silmät aivan auki, pupillit laajentuneina, kulmat lievästi korolla ja sieraimet levittyneenä valmiina kuljettamaan stressihormonin laukaisemana tavallista suuremmat määrät happea keuhkoihin: emme varmasti tulkitsisi kuvaa enää ensisijaisesti kuten tähän asti, vaan sen kantamat merkitykset identifioituisivat täysin toisenlaiseen kuvastoon. Näin myös tulkinnat esim. taitelijan työn taustalla vaikuttavista intentioista muuttuisivat. Tämä varmasti vaikuttaisi taas sisällön erittelyn avulla tehtyihin tulkintoihin kuvan ominaisuuksista, muodosta ja tyylistä.

Sigmund Freudin (1999, 240) mukaan ilmeet ja eleet ovat suora tie tulkinnan syvimmälle tasolle. Freudilaisessa ajattelussa tulkintaa ohjaavat *ilmisisällön elementit*. Näitä voidaan hyvin verrata Panofskyn (Hatt & Klonk 2006, 111) ensimmäisen tason kuvasta luettaviin teoksen muotoaiheisiin. Nämä elementit ovat peräisin tulkinnan kokonaisuudesta ja kukin niistä on Freudin mukaan kasautuneiden osatekijöiden määrittelemä (Freud 1999, 240).

Seuraavaksi siirrymme järjestyksessään viimeiselle ja syvimmälle, ikonologiselle tasolle.

6.1.3 Ikonologinen taso



Kuva 1.4: "Hawa".

"Jokaisen johonkin kohteeseen suunnattuun huomioon kytkeytyy myös otaksuma kohteen kuulumisesta johonkin, joka ei varsinaisesti 'näy', mutta jonka voimme kytkeä mukaan heti, kun näemme tämän jonkin 'jonakin' ja siten edustavan jotakin. Nähdä jonakin on jo assosiaatio jonkin luokkaominaisuuden tai kertomuskokonaisuuden suuntaan. Assosiaatio ei siis toimi pelkästään kielen paradigmaattisia eli assosiatiivisia latuja pitkin vaan myös *kontekstin assosiatiivisten* kanavien kautta. Oikeastaan siten merkin merkitty on aina kontekstisidos; tarkemmin sanoen: Kontekstin assosiaatio subjektissa!" (Kuusamo 2011, 108.)

Panofskyn mukaan viimeisellä, ikonologisella tasolla, päädymme tilaan, jossa on mahdollista yhdistellä assosiatiivisesti kuvasta löytämiämme merkityksiä ja kulttuurin eri piirteitä (Hatt & Klonk 2006, 109).

Ikonologisella tasolla pyrimme Hattin ja Klonkin (2006, 113) mukaan ymmärtämään kuvia osana suurempaa kokonaisuutta ja myös taiteilijan persoonallisuuden ilmaisuna tässä

kokonaisuudessa. Tähän liittyvät edellisten mukaan taiteilijan ikä ja sosiaalinen ja koulutuksellinen tausta.

Kolmekymmentävuotiaana visuaalisen viestinnän opiskelijana lähtöasetelmat saavat etsimään kuvista laajempia yhteyksiä aikamme viestintään ja sen tapoihin. Tai ainakin vihjeitä kuvien viestinnällisestä funktiosta. Lisäksi kuvista voidaan lähteä etsimään piirteitä globaalin visuaalisen kulttuurin vaikutuksesta ja ehkä jossain määrin viitteitä aikuistumisen myötä syntyvästä oman todellisuutensa luomisesta.

Mikä merkitys aineistolla on sitten tässä oletetussa visuaalisessa kulttuurissa? Miten tämän tutkielman aineistossa näkyvät ikonologisen tason symbolisuus ja miten mahdollisen symboliikan merkitykset ovat tulkittavissa?

Aineistossa toistuu mielestäni kauttaaltaan assosiaatio markkinointiviestinnän kommunikatiivisiin keinoihin ja mainoskuvan maailmaan (vrt. kuva 1.4). Niiden kautta merkitys ajaa vahvasti aineistosta tehtävää tulkintaa kohti post-modernia ”nykyaikaa”: teollistuneen yhteiskunnan tuottamia massatuotteita, kulutuskulttuuria, liberaalia ylikansallista markkinataloutta ja *kauneuden* käsitteen pelkistämistä nuorekkaaksi, viehättäväksi ja feminiiniseksi. ”Mainoskuvasto tuottaa julkiseen tilaan jatkuvasti ’tietoa’ sekä sukupuolittuneesta, naisten feminiinisyyteen oletusarvoisesti kytketystä ’kauneudesta’ että seksuaalisuudesta” (Rossi 2005, 87).

Kohteiden kehonkieli ja kasvojen ilmeet aukaisevat osittain assosiaation eksoottis-eroottiseen genreen. Toisaalta aineisto voidaan nähdä myös vastakohtaisuuksien kautta toiseuden ja eksotiikan ymmärtämisen välineenä. Mies–nainen, musta–valkoinen: aineisto muistuttaa mainoskuvien ohella ehkä myös muotikuvien visuaalista kulttuuria muokkaavasta voimasta ja toiseuden esittämisestä siinä. Kenties ranskalaisen muotikuvaston perinne voidaan nähdä vaikuttaneen kuvien syntyyn. Ehkä kuvat jäljittelevät etäisesti jotain, mikä voidaan nähdä ranskalaismerkkien, kuten Chanelin, Diorin tai Jean Paul Gaultierin muokkaamassa kaupallisiin tarkoituksiin ja imagonrakennukseen liittyvissä visuaalisissa kuvastoissa ja niiden perinteessä. Perinne perustuu nähdäkseni tiettyihin periytyneisiin muotoihin, jossa näitä muotoja jäljittelevän myöhemmän jälkiklassismin luoma ”toiseus” sijoitetaan kuvitteelliseen eksotiikkaan. Vaatteiden perusfunktio on

yksinkertainen. Silti uudesta on tehtävä mielenkiintoista. Eksotiikka on helppo tapa. Eksotiikasta tulee näin koko esittämisen tapa, kuvakieli joka oikeuttaa itse itsensä.

Eksotiikka on tietysti rakennettu konstruktio, todellisuudessa sitä ei ole olemassa – ja ikonografisella tasolla kuvattu erotiikka tai sen yritys taas kiedotaan eksotiikan latenssiin (kts. Kuusamo 2011, 108). Kohteiden esittämisen tavoilla on rakennettu itseään ruokkiva järjestelmä, joka toisintaa sen synnyttäneen kuvallisen kulttuurin pinnan muotoja. Näin se myös tehokkaasti samalla merkitsee, *kuvaa*, sitä synnyttäneitä kulttuuria.

Ihminen harvemmin aktiivisesti ajattelee oman kulttuurinsa maailmankuvalleen asettamia puitteita. Toiseutta ymmärretään omien tiedollisten ja taidollisten edellytysten valossa. Näin myös eksoottista lähdetään usein hakemaan turhan kaukaa, vaikka eksotiikka on lopulta arkipäiväisten asioiden erilaisuuden huomaamista. Esimerkiksi ei-Eurooppa nähdään usein aina eurooppalaisten taiteilijoiden silmin eurooppalaisten edellytysten valossa. Täten esim. kuvan kohdekin on aina lopulta ”eurooppalainen”, vaikka se ei sitä muuten olisi (Kuusamo 2011, 108). Näin tulemme eksotisoineeksi kuvan kohteen oman kulttuurimme ja katsojan tulkitsevan katseen kautta.

Ikonologisella tasolla aika saa merkityksiä, jotka voivat olla yhtä aikaa kerroksellisia ja viitteellisiä monin tavoin – jopa absurdeja. Kuten kulttuurinen kerronta ja tulkinta, kuvien tulkintamme saattaa myös sekoittaa ajan kronologisuuden. Miten kulttuuri syntyy ajassa? Virtaako aika menneisyydestä tulevaan vai itse asiassa päinvastoin?

Kuusamon (2011, 123) mukaan kulttuuri syntyy, kun aikaa aletaan ikään kuin ”säilöä” johonkin kerrontaan ja nämä säilöntätavat ikään kuin ottavat oman (paikkansa ja) aikansa. Aika on jotain sellaista, jota kulttuuri alituisesti manipuloi representaatioiksi ja sellaisiksi rakenteiksi ja yksiköiksi, ettei sitä välttämättä hevin enää tunnista (em., 123). Kun aikaa tarkastellaan kulttuurisena yksikkönä, kaikki siihen kuuluva lineaarisuus häviää yhtäkkiä. Amerikkalainen antropologi ja kulttuurintutkija Edward Hall (1914–2009) on todennut: ”Aika ei ole vain muuttumaton vakio, vaan joukko käsitteitä, tapahtumia ja rytmejä, jotka kattavat erittäin laajan ilmiöulottuvuuden” (em., 123).

Tietyn kulttuurin ajan muovaamat ideaalit, tavat ja käytännöt muokkaavat sitä mitä pidämme sopivana, hyvänä tai riittävänä. Käsityksemme hyväksyttävästä taiteen

sisällöstä, muodosta ja tyylistä saavat merkityksen sen ajan kautta. Manifestoimme tämän kaiken toistamalla näitä malleja tiedostaen ja tietämättämme, luoden näennäisesti uutta, mutta vanhan päälle. Näin merkitysten muodostaminen palautuu kauttaaltaan sen kulttuurin historiaan ja sen luomiin käsitteisiin, jossa kuvat ovat syntyneet. Ne palautuvat siihen, minkä päälle on rakennettu.

Vaikka Panofsky vaatiikin, että teoksia arvioidaan vain niiden itsensä kautta, hän samalla myöntää niiden alistaisen suhteen kognitiivisena toimenpiteenä rationaaliselle mielelle (Hatt & Klonk 2006, 115). Kun arvotamme tai arvostelemme tai tulkitsemme jotain, vertaamme säännönmukaisuuksiin: mitä jokin on, on suhteessa siihen mitä jokin on ollut ja johdonmukaisesti toisteisena jatkanut olemistaan. Kyse onkin tässä suhteessa kielenkäytön nyansseista. Satavuotiaaksi elänyt ranskalainen strukturaalisen antropologian uranuurtaja Claude Lévi-Strauss (1908–2009) julisti jo vuonna 1978: ”Puhua säännöistä ja puhua merkityksestä on sama asia”; ja: ”merkitystä on mahdoton ajatella ilman järjestystä” (Kuusamo 2011, 99).

Kaikissa Panofskyn tulkinnoissa korostui hänen tarpeensa ymmärtää taitelijoiden teoksia yksityisten tunteiden tulkitsijoina. Itse en silti koe aineiston analysoinnin autoetnografisesta, itseään tutkivasta luonteesta huolimatta, että aineistosta olisi suurempien tunteiden tulkiksi.

Panofsky kohteli analysoimiaan töitä ilmaisuina taiteilijan kamppailusta ”objektifioida subjektiivisia impulsseja” kuten Hatt ja Klonk (2006, 114) asian ilmaisevat vapaasti suomennettuna. Panofsky näki yhteyden uus-kantilaisen epistemologian, renessanssin perspektiiviteorian ja uusplatonismin välillä merkitsevän jotain suurempaa: hän näki tavan ymmärtää ihmismielen olennaisia taipumuksia (essencial tendencias) (Hatt & Klonk 2006, 114). Olen samaa mieltä: mielestäni tämän tutkielman aineisto kuvaa hyvin ihmismielen alttiutta tietyille valinnoille jotka tukevat taipumusta tietyn (visuaalisen) kulttuurin rajoissa toimimiseen.

Panofskylle uuskantilaisuus tarjosi samanlaisen mahdollisuuden kuin ”universaali henki” Hegelille, tai historiaan pohjautuva tulkinnan (perception) psykologia Rieglille tai Wölfflinille. Se tarjosi hänelle raamit, jonka puitteissa hän saattoi arvostaa (appreciate)

menneitä kulttuurituotteita ja samalla kuitenkin hyödyntää modernin tulkinnan perspektiiviä. (Hatt & Klonk 2006, 114.)

Omissa töissäni arvostan niiden merkitystä oman kulttuurinsa muokkaamina lopputuotteina ja muodon ja tyylin kautta muotoutuneina palasina taidehistoriassa.

7. Yhteenveto

”Tulkinnan projektiivisimmat kohdat ovat juuri niitä, joissa tulkitsijan oma mentaalihistoriallinen *Lebenswelt* (maailma ”elettyinä”) vaikuttaa. Ne saattavat olla tulkinnan kannalta läpäisykykyisimpiä kohtia ja samalla kuitenkin interpersoonallisesti yllättävän mukautumiskykyisiä. Intuitiivisella tavalla projektiivinen tulkinta on huomaamatonta argumentointia. Saavutamme intuitiivisen konsensuksen siitä, mikä on vaikeasti saavutettavaa tulkintaa ja siitä, mikä on argumentointia näyttämättä siltä, mutta minkä voi silti hyväksyä uudella tavalla normaaliksi ja ymmärtää sitä kautta.” (Kuusamo 2011, 99).

Tässä luvussa teen analyysilleni lyhyen yhteenvedon.

Tämä tutkielma kertoo selvästi osaltaan siitä, kuinka muoto ja tyyli ovat taiteellisuuden metaforan edustajia. Modernissa kuvataiteessa on menty tietyissä tapauksissa niin äärimmäisyyksiin asti, että muoto on jopa saatu näyttämään itsensä kontekstilta (Kuusamo 2011, 89).

Tulkinnan kolme tasoa tuovat mielenkiintoisesti esiin kuvan luennan kerrostuneisuuden ja korostavat kulttuurin itsensä monitasoista vaikutusta siinä syntyneisiin esityksiin. Tämä näkyy suorina analogioina, toisten kuvallisten esitysten metaforina ja kulttuuriin sisäisten viittausten verkostona, ovat ne sitten tahallisia tai tahattomia.

Rajoitetun värien spektrin ja mustavalkoisuuden tietoinen käyttö ohjaa kuvien tulkintaa ilmiselvästi. Myös pyrkimys samaistua menneeseen ja teknisesti vanhempaan kuvaan on läsnä: kuvat on saatu digitaalisuudessaan muistuttamaan analogista. Valokuvan tallentuminen filmille on suorastaan maaginen prosessi, jota pyritään monissa eri yhteyksissä jäljittelemään. Varsinkin kun on kyseessä yritys samaistua johonkin. ”Real film records the tangible vitality of light, rather than a mathematic composite of pixels.” (Oreck & Bâlea 2012, 7.)

On mielenkiintoista miten valokuvataiteesta ja valokuvista puhutaan nykypäivänä. Mediatekniset innovaatiot ja siihen kuuluva kielellinen käänne ovat vaikuttaneet osaltaan siihen, miten tyylistä ja muodosta puhutaan: klassinen muodon käsite on menettänyt merkitystään ja uutuuksissa ei puhuta muodosta enää lainkaan (Kuusamo 2011, 89).

Muoto on modernin diskurssissa menettänyt originaliteetin takaaajan merkityksensä ja muuntautunut sähköisesti kopioituessaan.

Leena Saraste (1996) kuvaa teoksessaan *Valokuva toden ja tradition välissä* hyvin 1900-luvun alun valokuvauksen historiallista kehitystä hiljalleen itsenäistyneeksi taiteenlajiksi. Ensisijaisesti taidetta edustavat valokuvaajat olivat riippuvaisia aikansa muusta taiteesta, tyyliuunnista ja ilmapiiristä. Dokumentaarisen valokuvan edustajat taas sitoutuivat vahvasti realismiin, jonka he käsittivät valokuvan totuudellisuudeksi ja näin aiheen vaatimukseksi. Sarasteen (em., 108-109) mukaan taas molemmat suuntauokset olivat tärkeitä, suorastaan välttämättömiä, valokuvan kuvakielen kehityksen kannalta. Jo Edward S. Curtisin (1868–1952) 1900-luvun alun intiaaneja kuvaavissa otoksissa yhdistyivät valokuvauksen kaikkien keinojen hallinta ja näin ”sisällön ja muodon ehdoton tasapaino”. (em., 108-109.)

Toivoisin, että oppisin pääsemään omissa töissäni samanlaiseen synteysiin, dokumentarismin ja taiteen ilmentämisen tasapainoon. Niin, että sisältö ja muoto olisivat aidossa balanssissa keskenään. Kuva voi olla hyvin eläväinen ja koskettava dokumentti aidosta elämästä ja samalla ainutlaatuista taidetta. Muodon ja sisällön harmonista muotoutuu kypsä tyyli.

7.1 Paluu tutkimusongelmaan

Lähdimme selvittämään, miten tyyli ja muoto näkyvät ottamissani muotokuvissa. Erwin Panofskyn kontekstuaalisen metodin avulla erittelimme muotokuvia ja pyrimme ymmärtämään niitä sekä inhimillisen ja käytännöllisen tuntemuksen avulla, että kirjallisten lähteiden ja niissä olevien käsitteiden tuntemuksen kautta. Lopulta pyrimme ymmärtämään aineiston muotokuvia symbolisella tasolla, liittäen ne osaksi tiettyjä merkityksiä aate- ja kulttuurihistoriallisten tietojen avulla.

7.2 Päätelmät

Oma työskentelyni ja sen lopputulokset voidaan nähdä mielenkiintoisena ja omalla tavallaan taiteen historian valossa muotokuvauksen perinteitä toisintavana prosessina. Muoto, tyyli ja sisältö näkyvät kuvissani teknisinä valintoina, motiivien ja aiheiden käsittelynä ja pyrkimyksenä luoda tietty ”workflow” työskentelyn tapa ja oma visuaalinen, tunnistettava kieli.

Kuva ja sen tulkinta on samalla mielenkiintoinen, haastava ja monimutkainen prosessi. Se vaatii dialogia, niin tieteellisessä kontekstissa erilaisten tekstien kautta suodatettuna, kuin (erityisesti tämän tutkielman alkuasetelmat huomioiden) taiteilija-tulkitsija -positioon liittyen mittavat määrät sisäistä vuoropuhelua. On huomattava, että tiettyjen käsitteiden tai jopa kokonaisten järjestelmien ymmärtäminen on eri asia kuin itseymmärrys. Altti Kuusamo (2011, 103) onkin kiteyttänyt tämän tyyppisen kuvien tulkinnan, siihen sisältyvän itsereflektion ja identiteetin muodostuksen neljään teesiin jossa kirkastuvat tutkimuksen teon haasteet:

1. Ymmärrämmekö itse kuvaa (sen oletetun autonomisen identiteetin kannalta)
2. – vai sittenkin niitä asenteita, jotka koskevat kuvan ”normaalia” tulkintaa? [Itse laittaisin normaalin vielä lainausmerkkeihin. -K.E.]
3. Ymmärrämme aina lajiyhteyden, jonka puitteissa havaitsemme kuvan (interpersoonallisuus-oletus)
4. – vai ymmärrämmekö niitä intentionaalisia, inhimillisiä (intertekstuaalisia?) tarkoituksia tai sitä mieltä (*Sinn, sense*), jota tietty kuva pyrkii välittämään ja olennoimaan (sic)?

Näistä seuraa Kuusamon (em., 103) mukaan, että tulkinnan voidaan katsoa tähtäävän asioiden ”mielen” löytämiseen, joko 1) inhimillisistä perus- ja jatkoilanteista tai 2) olemisesta. Oleellista onkin kaiken tämän jälkeen kysyä, tarvitseeko tätä *Olemista* enää sinänsä ymmärtää? Onko tulkinnan aina löydettävä kaikille ihmisille sama olemisen taso? Kuten Umberto Eco kysyy kirjassaan *Kant and the Platypus* (Kant ja vesinokkaeläin): ”Mitä siis tarkoitamme puhuessamme olemisesta?” ja vastaa saman tien isolla alkukirjaimella: ”Jotain.” (Eco 2000; Kuusamo 2011, 103).

Tyyli on liittynyt vahvasti aikaan ja aikakausiin sillä on ajateltu, että aikakaudet edustavat eräänlaisia pienkulttuureita. Inhimillisyyden kokemuksella, subjektin persoonallisuudella ja tyyliillä on nähty näin olevan yhtäläisyyksiä. Henkilökohtaista tyyliä on myös verrattu uniikinomaisen subjektiivisen luonteensa ansiosta jopa sormenjälkeen. Analogia on hieman harhaanjohtava, sillä siinä missä jokin tyyli saattaa vaihdella, sormenjälki on ainakin periaatteessa pysyvä. Sormenjälkeään ei voi muuttaa, ainakaan toistuvasti olosuhteiden mukaan, kuten tyyliään voi. Tyyliä voi myös käyttää ilmaisukeinona itsessään, esimerkiksi pastissin ja parodian tarkoituksissa. (Ullmann 1973, 64.) Tämä taas vaikuttaa olennaisesti valittua tyyliä tukevien muotoseikkojen käyttöön.

Kokonaisuutena koko tutkielma näyttäytyy näiden yksittäisten esimerkkien kautta ehkä lopulta tarpeena laajempaan tyylihistorialliseen ymmärrykseen. Nyanssien erottaminen aineiston teoksista ja niiden järjestelmällinen tutkiminen osoittautui menetelmänä olevan varsin antoisa. Lähtökohtaisesti nyanssit aukaisevat maailmankuvan tulkinnassa sen kaikki implikaatiot: aineiston ja metodin vastaavuutta olisi silti voitu miettiä tarkemmin.

Lisäksi, kuten Hatt ja Klonk (2006, 115) aiheellisesti tuovat esiin, on mahdollista että Panofskyn metodi yli-intellektualisoi taidetta. Metodin vahvuuksiin voidaan lukea se, että se lähtee siitä olettamuksesta että ilmaisullisessa sisällössä, kuten taiteessa, rationaaliset ja emotionaaliset aspektit ovat aina vuorovaikutussuhteessa toisiinsa. Ongelma on Panofskyn ajattelun sisäisessä paradoksissa: hän aloittaa vaatimalla, että taidetta tulee selittää sen omilla ehdoilla viittaamatta muihin ei-visuaalisiin ilmiöihin. Toisaalta on melko selvää, että hän taas uskoi taiteen olevan kognitiivista, rationaalisen mielen analyysille alisteista toimintaa. Tästä syystä, Panofskyn kritikoiden mukaan, hän kiinnittikin huomiota aikakausiin jolloin taide oli holhoavassa yhteydessä teologisiin ja filosofisiin aatteisiin. Hän

näki, että hänen oman aikansa taide oli hylännyt tarpeen artikuloida subjekti-objekti-suhteen joka kiinnosti häntä suuresti. Hän erotti esimerkiksi Dürerin kubistiset muodot modernista kubismista, perustellen sitä sillä, että jälkimmäinen pyrki murtamaan käsitystä siitä, mikä oli yleisesti hyväksytty todellisuus, kun taas edellinen pyrki täydellistämään vallitsevan käsityksen. (Hatt & Klonk 2006, 115-16; Panofsky 1995b, 202.) Lyhyesti sanottuna metodissa korostuvat Panofskyn omat henkilökohtaiset mieltymykset.

Jatkotutkimukselle asettaisi haastavan tarkastelunäkökulman vieläkin tarkempi aineiston käsittely tutkielmassa käytetyllä metodien ja terminologian yhdistelmällä. Toisaalta, vieläkin mielenkiintoisemman kulman tarjoaisi ehkä yksinkertaisesti aineiston laajentaminen käsittämään isomman kokonaisuuden – esimerkiksi joukon koulukunnaksi tai jo vakiintuneeksi tyyliuuntauksesi validisoituneen suuntauksen töitä; erityisesti sellaisen, jonka teoksiin on sisällytetty paljon erilaisia elementtejä. Kotimaasta tällainen voisi olla vaikkapa joukko Taideteollisen korkeakoulun oppilastöitä ja sisältää ”Helsinki School” –suuntauksen tutkimista. Tällöin nyanssien tutkimisesta tulisi äkkiä erilailla varteenotettavaa, ehkä vertailukelpoista tai jopa mahdollisesti yleistettävää. Myös kaikki kolme metodin tarjoamaa tasoa olisi hyvä käydä läpi kunkin teoksen yhteydessä.

Haaste teorian ja aineiston suhteessa on nähdäkseni siinä, että vaikka tutkielman aineisto ja metodi sinänsä keskustelevatkin hyvin keskenään, aineiston tarjoamien yksityiskohtien määrä ei silti ehkä lopulta antanut panofskyläiselle metodille tarpeeksi materiaalia sen täysimittaiseen hyödyntämiseen. Tämä ongelma olisi helposti voitu välttää testaamalla metodia käytännössä jo aineiston luomisvaiheessa, tai luomalla esim. kuvia joihin olisi tarkoituksella sisällytetty viittauksia aikamme (populaari)kulttuurin ilmiöistä. Toisaalta, tutkimuksellisesta näkökulmasta lopputulokseen vaikuttaminen aineiston tietoisella muokkaamisella ennakkoon voisi olla negatiivisia vaikutuksia tutkimuksen uskottavuuden kannalta.

On myös tärkeää huomioida, että en välttämättä ole yksinkertaisesti käyttänyt metodia parhaalla mahdollisella tavalla. Analyysin aikana toistuvasti kyseenalaistin kykyni tuottaa aidosti panofskylaista kolmen tason tulkintaa ja hyödyntää Hattin ja Klonkin (2006) tulkinnan periaatteita ohjaavaa taulukkoa (kuva 1.1.)

Uskon myös, että yhdistämällä diskurssin käsite määrin tyylin ja muodon tutkimiseen voitaisiin saada hyvinkin hedelmällisiä tuloksia. Diskurssien kautta on tutkittu humanistisissa tieteissä paljonkin, mutta kiinnostavaa voisi olla selvittää millä tavalla niiden kuvioiden muotoutuminen jotka merkitsevät ja artikuloivat kuvallista pintaa on diskursiivisten tekijöiden alaisuudessa.

Lisäksi, diskurssien tutkiminen valokuvissa julkisen tilan osalta olisi tutkimuksellisessa mielessä mielenkiintoinen kohde. Jyväskylässäkin vierailevana professorina toiminut, brittiläinen kulttuurianalyysin emeritusprofessori Loughborough'n yliopistosta, Jim McGuigan onkin esittänyt herkullisen tulkinnan tämänkin tutkielman kohteena olevan kuvaston tyyppisestä esittämisestä ja sen sääntelystä julkisessa tilassa ja mainonnassa. Hän muotoilee Maija-Leena Rossin (2005, 88) mukaan sanatarkasti, että ”diskursiivisen kontrollin tulisi olla avointa, perusteltua ja jatkuvasti julkisen arvioinnin kohteena”. Tällainen avoin keskusteluprosessi valokuvan ja sen käytön diskursseista olisikin erittäin mielenkiintoista seurattavaa, saati tutkimuksellinen kohde. Arkiympäristön seksuaalisuus ja erityisesti naisruumista seksualisoiva kuvasto, sen ollessa edelleen enemmistö näistä viitteistä, olisi varmasti hedelmällinen tutkimusasetelma: tähän liittyy monta tasoa joihin voisi hyödyntää Panofskyn metodia. Esimerkiksi kysymykset sensuurista, itseilmaisusta ja mainonnan tyylistä olisivat mielenkiintoisia. Näihin liittyen olisi mielenkiintoista tehdä myös kulttuurien välistä vertailua.

8. Lähteet

Allison, Henry E. (2001): Kant's Theory of Taste. Cambridge: Cambridge University Press.

Aristoteles (1963): Aristotle in twenty-three volumes. 14, Minor works ; On colors ; On things heard ; Physiognomics ; On plants ; On marvelous things heard ; Mechanical problems ; On invisible lines ; Situations and names of winds ; On Melissus, Zenophanes and Gorgias. Lontoo: Heinemann.

Bell, Clive (1914): Art. Lontoo: Chatto & Windus.

Bryson, Norman (1988): The Gaze in the Expanded Field. Teoksessa Hal Foster (toim.) Vision and Visuality. Dia Art Foundation. Discussions in Contemporary Culture. Number 2. Seattle: Bay Press.

Eco, Umberto (2000): Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition. San Diego: Harvest/Harcourt, Inc.

Elovirta, Arja (1998a): Katseen kuviteltu viattomuus. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Elovirta, Arja (1998b): Vaikutteet ja intertekstuaalisuus. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino

Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998): Johdatus laadulliseen tutkimukseen. Tampere: Vastapaino.

Ferguson, Niall (2011): Civilization – The Six Killer Apps of Western Power. Lontoo: Penguin Publishing.

Focillon, Henri (1989): The Life of Forms in Art. New York: Zone Books.

Foucault, Michel (1998): "What is an Author?" Teoksessa Donald Preziosi (toim.): The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press.

Freud, Sigmund (1999): Unien tulkinta (6.painos). Helsinki: Gummerus.

Gombrich, E. H. (1998): Style. Teoksessa Donald Preziosi (toim.): The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press.

Hall, Stuart (1997): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Lontoo: Sage Publishing.

Hatt, Michael & Klonk, Charlotte (2006): Art History: A critical introduction to its methods. Manchester: Manchester University Press.

Hegel, G.W.F. (1998): Philosophy of Fine Art. Teoksessa Donald Preziosi (toim.): The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press.

Hornby, A.S. (2005): Oxford Advanced Learner's Dictionary of current English (Sally Wehmeier, Colin McIntosh & Joanna Turnbull (toim.). 7. painos. New York: Oxford University Press.

Iversen, Margaret (1993): Alois Riegl: Art History and Theory. Cambridge: The MIT Press.

Kallio, Rakel (1998): Tyyli - taiteen näennäinen itsestäänselvyys. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Kekkonen, Hanne (2016): Convergence rates and uncertainty qualification for inverse problems. (Tohtorin väitöskirja.) Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kellner, Douglas (1998): Mediakulttuuri. Riitta Oittinen & työryhmä (suom.) Tampere: Vastapaino.

Kirjavainen, Klaus (2001): Valokuva: Valokuvauksen perustiedot. Helsinki: WSOY.

Konttinen, Riitta & Laajoki, Liisa (2000): Taiteen sanakirja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Kuusamo, Altti (1996): Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia. Helsinki: Gaudeamus.

Kuusamo, Altti (2011): Kuvan nyanssien kautta näkevä diskurssi. Teoksessa Johanna Vakkari, Riikka Niemelä, Katve-Kaisa Kontturi & Asta Kihlman (toim.): Nyansseja ja näkökulmia. Altti Kuusamon Juhlakirja. Helsinki: Taidehistorian seura.

Lukkarinen, Ville (1998): Taiteen tarina. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Matti Eskola, Olli Alho, Matti Hakala, Jouko Virkkunen & Raimo Väyrynen (toim.) (1993): Suomalainen tietosanakirja, 8. osa. Porvoo (Helsinki): WSOY.

Mitrović, Branko (2011): Philosophy for architects. New York: Princeton Architectural Press.

Olin, Margaret (1996): Gaze. Teoksessa Robert S. Nelson & Richard Shiff (toim.) Critical Terms for Art History, 208-219. Chicago: The University of Chicago Press.

Oreck, Cody Douglas & Bâlea, Octavian (2012): Storybook Helsinki. Helsinki: WSOY.

Panofsky, Erwin (1972): Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. Oxford: Westview Press.

Panofsky, Erwin (1995a): Three Essays on Style. Irving Lavin (toim.), Cambridge & London: The MIT Press.

Panofsky, Erwin (1995b): The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton: Princeton University Press.

Pienimäki, Mari (2013): Valokuvien kriittinen tulkitseminen medialukutaitona ja lajityypittely sen kehittäjänä. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museo.

Pietilä, Veikko (1976): Sisällön erittely. Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija (2005): Halukasta ja mukautuvaa: katumainonta arjen heteroseksualisoijana. Teoksessa Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa (toim.): Jokapäiväinen pornomme: media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri. Tampere: Vastapaino.

Saukkonen, Pauli (1984): Mistä tyyli syntyy? WSOY: Helsinki.

Saraste, Leena (1980): Valokuva, pakenevan todellisuuden kuvajainen. Helsinki: Kirjayhtymä.

Saraste, Leena (1996): Valokuva tradition ja toden välissä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Musta Taide.

Seppänen, Janne (2000): Dokumentarismin nollapiste? Esko Männikkö toden ja tulkinnan mannekiinina. Teoksessa Jukka Järvinen & al. (toim.): Pohjoinen valokuva. Dokumenttikuvaukset Pohjois-Suomessa. Oulu: Pohjoinen valokuvakeskus ja Kustannus-Puntsi.

Seppänen, Janne (2001): Katseen voima: kohti visuaalista lukutaitoa. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (2005): Visuaalinen kulttuuri: teoriaa ja metodeja kuvien tulkitsijalle. Tampere: Vastapaino.

Seppänen, Janne (2014): Levoton valokuva. Tampere: Vastapaino.

Shapiro, Mayer (1998): Style. Teoksessa Donald Preziosi (toim.): The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press.

Sjöstedt, Ulf (2001): Fotoskolan: Komposition. Borås, Natur och Kultur/LTs Förlag

Summers, David (1998): 'Form', Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description. Teoksessa Donald Preziosi (toim.): The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press.

Suonpää, Juha (2011): Valokuva on IN. Helsinki: Maahenki.

Tudor, Andrew (1999): Decoding Culture. Theory and Method in Cultural Studies. Lontoo: Sage Publications.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2009): Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Ullmann, Stephen (1964): The Style in the French Novel. Oxford: Basil Blackwell.

Ullmann, Stephen (1973): Meaning and Style: Collected Papers. Oxford: Basil Blackwell.

Vakkari, Johanna (1998): Taideteosten atribuointi. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.) Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Vuorenmaa, Tuomo-Juhani (vast. toim.) (1998): Valokuvaajan tekijänoikeusopas. Helsinki: Musta taide.

Vuorinen, Jyri (1995): Esteettinen taidemääritelmä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Walden, Scott (toim.) (2010): Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature. Chichester (Oxford): Wiley-Blackwell.

White, Hayden (1999): Figural realism: studies in the mimesis effect. Baltimore: The Johns Hopkins Press.

Winckelmann, Johann Joachim (1972): Writings on Art. Lontoo: Phaidon.

Winckelmann, Johann Joachim (1992): Jalosta yksinkertaisuudesta. Kirjoituksia antiikin taiteesta ja arkkitehtuurista. Helsinki: VAPK-Kustannus.

Wolff, Janet (1993): The Social Production of Art (2. painos). Lontoo: The Macmillan Press Ltd.

Wölfflin, Heinrich (1998): Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art. Teoksessa Donald Preziosi (toim.). The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford: Oxford University Press.

Zangwill, Nick (2001): The Metaphysics of Beauty. Ithaca: Cornell University Press.

Elektroniset lähteet:

Himberg, Petra (2010): Ensimmäinen värillinen tv-uutislähetys. Helsinki: Yle. <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2010/10/28/ensimmainen-varillinen-tv-uutislahetys>, viitattu 13.10.2016.

Rauhamaa, Raisa (2016): Nykytanssin esitaistelija on noussut alastomana lavalle kohta 30 vuotta. Helsinki: Helsingin Sanomat. <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1453265248843>, viitattu 8.4.2016.

Tampereen Yliopisto (2016): TamPub-julkaisuarkisto. https://tampub.uta.fi/search?scope=10024%2F59337&query=tyyli&rpp=100&sort_by=2&order=DESC&submit=Hae, viitattu 27.5.2016.

Tossavainen, Jussi (2016): Alastomana esitetty tanssiteos hyödyntää anatomian tutkimusta. Helsinki: Helsingin Sanomat. <https://www.hs.fi/arviot/tanssi/a1457663202171>, viitattu 8.4.2016.

Wilson, Simon ja Lack, Jessica (2008): The Tate Guide to Modern Art Terms.

Elektroninen lähde (iOS-applikaatio): Tate Publishing. [Hakusana(t) mainittu viitteessä]